

دكتورة نسيمة الغيث

من السعد

للمرأة



دراسات في الأدب والفن

دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع
عمان - الأردن



من المبدع ... إلى النص

دراسات في الأدب والنقد



من المبدع ... إلى النص

"دراسات في الأدب والنقد"

الدكتورة

نسيمة الغيث

٢٠٠١

الناشر

دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)

محمده غريب



الكاتب : من المبدع ... إلى النصّ

المؤلف : د. نسيمة الغيث

رقم الإيداع : ٢٠٠٠/١٧٤٤٥

الترقيم الدولي : ISBN
977 - 303 - 312 - 6

تاريخ النشر : ٢٠٠١

الناشر : دار قباء

للطباعة والنشر والتوزيع

حقوق الطبعة والترجمة والاقتباس محفوظة

الإدارة :

٥٨ شارع الحجاز - عمارة برج آمون

الدور الأول - شقة ٦

٦٣٧٤٠٣٨ / فاكس / ٦٣٦٢٥٦٢

المكتبة :

١٠ شارع كامل صدقي الفجالة (القاهرة)

٥٩١٧٥٣٢ / ١٢٢ (الفجالة)

المطابع :

مدينة العاشر من رمضان - المنطقة الصناعية (C1)

٠١٥/٣٦٢٧٢٧

www.alinkya.com/kebaa

e-mail: qabaa@naseej.com

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إلهراو،،،،،

﴿سهير القلماوى﴾

ذكرى العلماء لا تنتهى،
وضياؤهم الخالد يشع فى كتبهم.
كما ينعكس على وجوه قرائهم...
إقبلى هذا الشعاع
المستقر لك فى قلبى الخاشع.

تلميذتك
نسيمة الغيث

تقديم :

سأعترف بأن هذا التقديم مما يمكن الاستغناء عنه، أو أنه — بلغة المنهج الأدبي — ليس جزءاً أساسياً من أية دراسة يحتويها هذا الكتاب، ومن ثم لا يقف فهمها على هذا التقديم، فهذا العدد (المتنوع) من الدراسات الأدبية والنقدية تستقل كل دراسة منه بدواعيها، وقضاياها الفنية، ونتائجها. وهكذا أكون بحاجة على توضيح السبب، أو الأسباب التي دفعتني إلى كتابة هذا التقديم، وهل هي مجرد خضوع للمألوف، وعادة يحرص عليها المؤلفون، ربما لعدم ثقتهم في قدرتهم على توصيل أفكارهم إلى القراء؟ ولعل هذا بدوره تعبير مخفف عن عدم الثقة في قدرة القراء أنفسهم على اكتشاف أسرار الكتابة !!

الحقيقة أن المسألة ليست بهذه الصورة (أو تلك) إنني أتذكر الآن صورة باقية من طريقة توزيع المساكن على خريطة الأحياء السكنية في الكويت القديمة (قبل النفط وإخضاع تخطيط المدن للهندسة الحديثة) كان "الفريق" أو (الفريج) هو الوحدة السكنية الاجتماعية، كان الموازي للحارة في بلاد أخرى. "الفريج" يتكون من مجموعة من الدور المنتظمة في علاقات تجاور، وتقابل، بحيث ينتهي التشكيل السكني للدور على أن تكون — في النهاية — صيغة علاقات قادرة على حماية نفسها من طرود الغرباء والمعتدين، وضمان التقارب وحرية الحركة لأصحاب هذه الدور دون غيرهم.

هل أقول إن هذا التقديم "يحاول" أن يؤدي هذا الدور الكاشف عن علاقة هذه البحوث المفردة، وتلاقيها على معني أو هدف "كلى"؟

مع هذا لا بد أن أوضح أن القيام بواجب التدريس في الجامعة يثبت على الباحث واجبات، ويفرض عليه أدوات منهجية، قد يكون غيرها أقرب إلى نفسه، فيما لو ترك لكامل اختياره لموضوعات بحوثه. وهنا ستكون ضرورة التوفيق بين ما يحتمه المنهج الجامعي بشروطه وظروفه ومستوي المتلقي (الطالب) فيه، وحاجات المنهج البحثي وأدواته وتطلع الباحث إلى أن يقدم "إنجازاً" خاصاً به، يدل عليه، ويضيف إلى رصيده البحثي.

أعتقد أنني حاولت — في هذه النقطة بصفة خاصة — أن أحقق التوازن بين الطرفين أو الجانبين. ولقد كان عنوان كتابي السابق على هذا: "البؤرة ودوائر الاتصال"، وقد حاولت فيه أن أشق طريقاً بين "نظرية التلقّي"، كمنهج نقدي، وخصوصية المبدع الذي يمثل "البؤرة" في إنتاجه، قبل أن تكون هذه البؤرة متحققة في النص ذاته.

ولعله قد اتضح الآن أن اختيار العنوان لهذا الكتاب: "من المبدع .. إلى النص" هو مساحة أخرى تضاف وتمضي في طريق المحاولة البحثية السابقة. وقد كان اختلاف هذه البحوث في النوع الأدبي: ما بين الشعر، والرواية، والقصة القصيرة، والقصيدة، وكذلك تنوع انتمائها إلى عصور الأدب: ما بين الجاهلية وحتى العصر الحاضر، وتنوع طرائق التوصيل، والبلدان التي ينتمي إليها المبدعون... كان كل هذا يغري أو يمهّد طرقاً مختلفة لترتيب هذه الدراسات المتنوعة واختيار العنوان (الجامع المانع) لها. ولكنني فضلت السير في طريق البؤرة واندياح دائرة الاتصال، من زاوية أخرى، فكان هذا العنوان الذي يبدأ من المبدع، وهو الأساس والمصدر، إلى النص، وهو الثمرة والخلاصة، وبينهما الكتاب، والسيرة الذاتية، والإنتاج الشامل لهذا المبدع ذاته، وهذه "دوائر اتصال" لها طرقها الخاصة، وإذا كانت بعض دعوات النقد الحدائي تتخذ منها موقفاً متحفظاً، فإن مناهج وضرورات أخرى تدفع بها إلى موقع "الواجب"، وإذا كنت قد أشرت إلى مطالب التدريس الجامعي، فإنه على رأس هذه الدوافع، ولكنه ليس الذي ينفرد بالأهمية، فلعلي أفضل حرية الطرح الأدبي والنقدي على "التقوّل" المنهجي والتصلب المذهبي. ما الذي يمنع أن يراوح البحث بين طبيعة "التلّسكوب" المقرب، وطبيعة "الميكروسكوب" — المكبر، ونحن نعرف أن أحدهما لا يغني عن الآخر، وأنا بحاجة إلى الصورة الشاملة لنتاج أديب، كما نحن بحاجة إلى المعرفة بمحتوى كتاب، حاجتنا إلى التدقيق "المسرف" في مكونات نصّ من النصوص ١؟

هذه هي القضية وراء محتوى هذا الكتاب، وطريقة ترتيبها في سياق ما بين الغلافين. وهكذا تمّ تجاوز الترتيب حسب النوع الأدبي، والترتيب حسب

السياق الزمني، واعتماد الترتيب على أساس البؤرة وما يصدر عن هذه البؤرة من دوائر الاتصال.

فالكتاب في ثلاثة أقسام :

القسم الأول : المبدعون والرؤية

ويتضمن البحوث التي أجريت حول الأدباء في مستوى بانورامي شامل لمجموع إبداعاتهم، وتحت هذا العنوان الشامل نتناول ثلاثة موضوعات لثلاثة من الشعراء:

١- الشريف الرضي وفنه الشعري.

٢- الصنوبري وتشخيص الطبيعة.

٣- مطولات محمد الفايز.

القسم الثاني : الكتب

ويتضمن تحليل عدد من الدراسات الأدبية والنقدية المهمة، التي تناولت ظواهر وموضوعات أدبية قديمة وحديثة ومعاصرة.

القسم الثالث : النصوص

١ - الشعر :

- ديوان أبيات غزل للشاعر غازي القصيبي.
- ديوان امرأة مبالية للشاعرة حميدة خلف.

٢ - القصيدة :

- قصيدة "صوتها" للشاعر يعقوب السبيعي.

٣- الرواية :

- عرس الزين : الطيب صالح.
- مدرسة من المرقاب : عبد الله خلف.
- فرسان الصمت : خلود عبد المحسن الشارخ.
- مساحات الصمت : حمد الحمد

٤- القصة القصيرة :

- دنيا الله : نجيب محفوظ.
 - أربع قصص لأربع كاتبات من مصر والكويت.
- هذا — باختصار — التركيب السياقي لمحتويات هذا الكتاب، الذي أرجو أن يكون محققاً للهدف الذي رجوته منه.

والله ولي التوفيق

القسم الأول

المبدعون والرؤية

- ☐ الشريف الرضي وفنه الشعري.
- ☐ الصنوبري وتشخيص الطبيعة.
- ☐ مطولات محمد الفايز.



١- ملامح شخصية

الشریف

الرضی

وقته

الشعری

"الشریف الرضی" لقب غلب علی اسم أحد أعلام القرن الرابع الهجری، المعدودین فی الشعر والشرف، والتألیف العلمی كذلك، كنیته أبو الحسن، واسمه: محمد بن الحسین بن موسی، سلیل الأئمة من آل أبي طالب، فجدّه موسی بن جعفر (الکاظم) حفید الحسین بن علی رضی الله عنهما، وله فی عصره مكانة الشریف، والشاعر، والعالم، والسیاسی أو زعیم الطائفة الحریص علی مصالحها، المتطلع إلی تحقیق طموحها، وقد استطاع الشریف الرضی أن یعطي كل هذه الجوانب ما تستحق من جهد، دون أن یتعارض جانب من نشاطه مع جانب آخر، فكان بهذا جديراً بالتقدير فی زمانه، وهو لا يزال يحظى بهذا التقدير فی الدراسات الحديثة التي عرضت لشخصه ولشعره.

یقول عنه "الثعالبی النیسابوری" صاحب بیّمة الدهر فی محاسن أهل العصر "وهو معاصر للرضی، إذ توفي الرضی عام ٤٠٦هـ، وتوفي الثعالبی عام ٤٢٩هـ، مما يدل علی أنه شاهده وسمع بنفسه، وراقب أثر هذه الشخصية فی الحياة، یقول عن الشریف الرضی:

"مولده ببغداد سنة تسع وخمسين وثلاثمائة، وابتدأ یقول الشعر بعد أن جاوز العشر سنین بقلیل، وهو الیوم أبدع أبناء الزمان، وأنجب سادة العراق، یتحلی مع محتده الشریف، ومفخره المنیف، بأدب ظاهر، وفضل باهر،

وحظ من جميع المحاسن وافر، هو أشعر الطالبين، من مضى منهم ومن غبر، علي كثرة شعرائهم المفلتين... ولو قلت إنه أشعر قریش لم أبعد عن الصدق".

هذه شهادة مؤرخ أدبي معاصر له، وهي شهادة صادقة، تؤكد أخباره وتصرفاته التي تدل علي حنكته، واتزان أحكامه وتصرفاته، كما يؤكد ديوانه الذي جمع بين رصانة العبارة، وطرافة الصورة، وصدق الشعور، وتنوع الأغراض، وتؤكد أخيراً مؤلفاته العلمية حول القرآن الكريم، والأحاديث النبوية، كما سنرى.

وهناك أربعة مؤشرات ترويه المصادر التي اهتمت بشخصيته وسيرته تدل علي أهم خصائص تلك الشخصية المتميزة:

١- فقد ذكر "ابن خلّكان" في كتابه "وفيات الأعيان" نقلاً عن أبي الفتح بن جنى، النحوي الناقد المشهور، أحد أساتذة الشريف الرضي وأصدقائه، أن "الرضي" جيء به إلي ابن السيرافي النحوي ليدرس له النحو، وكان الرضي طفلاً لم يبلغ عمره عشر سنين، "وقعد معه يوماً في حلّفته، فذاكره شيئاً من الإعراب علي عادة التعليم، فقال له: إذا قلنا: رأيت عمرو، فما علامة النصب في عمرو؟ فقال له الرضي: بغض علي: فعجب السيرافي والحاضرون من حدة خاطره".

لقد أراد السيرافي — علي عادة النحويين — التمثيل بزيد وعمرو، ولكن الرضي وجه المعني إلي عمرو بن العاص الذي حارب عليّاً، فقد أراد السيرافي بالنصب الذي هو علامة الإعراب، وأراد الرضي النصب الذي هو بغض عليّ، ولهذا أشار إلي عمرو بن العاص.

وتكشف هذه اللمحة عن معرفة الطفل باختلاف المذهب، وأفكاره الأساسية وتاريخه، كما تدل السرعة التي أجاب بها علي حدة خاطره، وهذه الصفة ستكون ملازمة له.

— القسم الأول — المبدعون والرؤية —

٢- ويأتي المؤشر الثاني من نشاطه الشعري المبكر، فقد أشارت المصادر إلى أنه قال الشعر وهو حول العاشرة من عمره، وأنه قاله حين استجد دافع انفعالي أثار عاطفته وحرك موهبته، وهو اعتقال عضد الدولة البويهى لوالده، وسجنه بفارس عام ٣٦٩هـ وقد استمر هذا الاعتقال ثلاثة أعوام حتي مات عضد الدولة، وتولي ابنه شرف الدولة فأطلق هذا الوالد من السجن. في هذه الحادثة كتب الرضي قصيدته الأولى، أو التي تقدمها المصادر والمراجع علي أنها تجربته المبكرة جداً في الشعر. ومهما يكن مستوي هذه القصيدة، فهناك إجماع علي نبوغه في صناعة الشعر، حتي قالوا إنه وهو في الخامسة عشرة من عمره كان قصر الخلافة يتغني بمدحته للخليفة الطائع لله، التي مطلعها:

أغارُ علي تراك من الرّياح
وأسأل عن غديرك والمراح

وقد أدي هذا النبوغ المبكر إلي انتشار اسمه والعناية بشعره في آفاق الدولة الإسلامية، حتي قال صاحب "يتيمة الدهر" إن صاحب بن عباد "الوزير والأديب واسع الشهرة في زمانه الذي نقد المتنبّي نقداً لاذعاً، أرسل هذا الوزير من بلاد فارس حيث مستقره وسلطانه، إلي بغداد عام ٣٨٥هـ من ينسخ له ديوان الرضي، ذلك الشاعر الذي لم يكن عمره يتجاوز السادسة والعشرين. إن هذه الموهبة المبكرة تقدم الدليل علي طموح الشخصية، وأنها "جاهزة" لأداء مهمات متعددة.

٣- ويأتي المؤشر الثالث من جهة تكوينه الخلقى، فقد كان صارماً في معاملة نفسه، وترويض سلوكه، كما كان شديداً في إلزام آل بيته من الطالبين — وقد كان نقيباً لهم مسؤولاً عن شؤونهم — جادة الحق والعفة وكل ما يحفظ عليهم كرامة لقبهم الشريف، وهذا الالتزام متحقق في أغراض شعره، فعلي الرغم من إعجاب الشريف الرضي بشعر ابن الحجاج، أشد شعراء عصره هجاءً بذيئاً صريحاً، وأنه اختار بعض هذا الشعر وكتب عنه، فإن ديوانه خلا من الهجاء إلا القليل الساخر الذي لا يחדس الذوق ولا يمس

الأعراض، كأن يهجو قوما بالبخل والذلة، وأنه من المحال أن تكون ضيفاً عليهم، لأنهم لا يطبخون، ولهذا ستجد طاهيهم دائماً نظيف الثياب:

مَوَاقِدُ بَيْرَانِهِمْ قَبْرَةٌ
وَسِرْبَالُ طَاهِيهِمْ أَبْيَضُ
إِذَا حُرِّكُوا لِلْمَسَاعِي أَبْوًا
وَإِنْ أُنْزِلُوا دَارَ ضَيْمٍ رَضُوا

ويشير المستشرق آدم ميتز، في كتابه: "الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري" إلى الجانب الخلفي في الرضي فيقول: "وإذا كان غيره من الشعراء قد استباحوا لأنفسهم في الذم كل قبيح، فإننا لانجد للشريف الرضي في باب الهجاء أقوى من ذمه لمغن بارد قبيح الوجه، وهو :

تَغْفَى بِمَنْظَرِهِ الْعِيُونَ إِذَا بَدَا
وَتَقَى عَنْ غَنَائِهِ الْأَسْمَاعُ
× × ×

أَشْهَى إِلَيَّا مِنْ غَنَائِكَ مَسْمَعَا
زَجَلُ الضَّرَاغِمِ بَيْنَهُنَّ قِرَاغُ

إن هذا التصون الذي أخذ به نفسه قد فرضه علي الطالبين والمريدين جميعاً، ومعروف عنه أنه لم يقبل عطية أو هبة من أحد، وإنما كان يخطب وذ الخلفاء والملوك والوزراء الذين مدحهم بقصائده، لا لكي يحصل علي المال أو الهدايا — علي عادة شعراء المديح — وإنما لكي يكون قريباً من هؤلاء الكبار، محفوظ المكانة، مصون الكرامة، فإذا طمح إلي المجد، أو تمنى تحقيق هدف وجد فيهم العون فيما يطمح إليه. وفي هذا المعني يقول :

وَمَا قَوْلِي الْأَشْعَارَ إِلَّا ذَرِيعَةٌ
إِلَى أَمَلٍ قَدْ آنَ قَوْدُ جَنَيْبِهِ
وَأِنِّي إِذَا مَا بَلَغَ اللَّهَ مَنِيَّتِي
ضَمِنْتُ لَهُ هَجْرَ الْقَرِيضِ وَخَوْبِهِ

— القسم الأول — المبدعون والرؤية —

وهذا الموقف النبيل المترفع هو الذي رفع مكانته في الدولة، وبوَّاه أعلى المناصب وهو في العشرين من عمره، ففي عام ٣٨٠ هـ ولاه الخليفة الطائع نقابة الطالبين، والنظر في أمور المساجد ببغداد، كما ناب عن والده في إمارة الحج والنظر في المظالم، فهو صادق حين يقول عن نفسه:

أريد الكرامة لا المكرمات،

ونيل العلا لا العطايا الجساما

ويقول للخليفة الطائع الذي استجاب لرغبته في الكرامة وإعلاء المنزلة، فقربه وبوَّاه أشرف المناصب:

مدَّخت أمير المؤمنين وإنه

لأشرف مأمول وأعلى مؤتم

فأوسعني قبل العطاء كرامة

ولأمرحبا بالمال إن لم أكرم

ومما يذكر من تشدده الأخلاقي ما حكاه الوزير فخر الملك، وهو وزير بهاء الدولة البويهى، أنه علم أن الشريف الرضي ولد له غلام، فأرسل إليه ألف دينار هدية، وقال في رسالته مع النقود: هذه للقبلة، ولكن الرضي رد المبلغ شاكرًا ومعه رسالة قال فيها: "إننا أهل بيت لا يطلع علي أحوالنا قبلة غريبة، وإنما عجائزنا يتولون هذا الأمر من نساننا، ولسن ممن يأخذن أجره، ولا يقبلن صئلة" فأعاد الوزير المال إليه، وطلب أن يوزع في طلبه العلم الذين يحضرون عند الرضي، وهنا — تجنباً للحرص — طلب الرضي من تلاميذه أن يأخذوا من المال علي قدر حاجتهم، فلم يتقدم غير واحد، اقتطع قطعة من دينار، ليقضي ديناً استدانه لشراء دهن للسراج !!

والأخبار ذات الدلالة الاخلاقية والسلوكية كثيرة جداً، وكلها تؤكد على هذا الشعور بالكرامة والطهارة. ومطالبة جميع العلويين باتباع هذا، ويشير "آدم ميتر" — في كتابه السابق (ج ١، ص ٤٠٥) — إلي حادثة طريفة تدل علي إفراطه

في معاقبة الجاني من طائفته، فقد شكت امرأة علوية إليه زوجها، وأنه يقامر بما يتحصل له من حرفته، وأن له أطفالاً، وأنه فقير محتاج، وشهد لها من حضر بالصدق فيما ذكرت، فاستحضر الرجل، وأمر به فبُطح، وأمر بضربه، واستمر بالضرب والمرأة تنتظر أن يكف، ولكنه بلغ مائة ضربة، فصاحت المرأة: وإيتم أولادي!! كيف تكون صورتنا لو مات؟ فقال لها الشريف: ظننت أنك تشكينه إلي المعلم!؟

٤- ويروي خبر المؤثر الرابع وكأنه "رمز" للنشأة، والرسالة، التي يتصدي الشريف الرضي لحملها. وقد عرفنا أن الرضي ولد عام ٣٥٩هـ، وأن والده قبض عليه وسجن بالقلعة في فارس، حين كان الرضي في العاشرة من عمره (عام ٣٦٩هـ) وقد أخرج من الحبس بعد ثلاثة أعوام، ولكنه ظل محدد الإقامة في فارس لم يسمح له بالعودة إلي بغداد حتي عام ٣٧٦هـ وهذا يعني أن الأب غاب عن رعاية ولده سبع سنين، هي زمن الفتوة والتوجيه والتنشئة، التي تولتها أمه، وقد قامت بهذا الدور بكفاءة، وربته كما ربت أخاه المرتضى، ونظمت لهما سبل التعليم، ومما يروي فيها أن الشيخ المفيد أبا عبد الله محمد بن النعمان الفقيه الإمام رأي في منامه كأن فاطمة الزهراء دخلت عليه وهو في مسجده بالكرخ، ومعها ولداها الحسن والحسين (رضي الله عنهما) صغيرين، فسلمتهما إليه، وقالت له: علمهما الفقه، فانتبه الشيخ متعجباً من رؤياه، ولكن لم يمض وقت طويل حتي جاء صباح تلك الليلة، فإذا بفاطمة بنت الناصر، ومن حولها جواربها، قد دخلت إليه المسجد، وبين يديها ولداها محمد الرضي، وعلي المرتضى وهما صغيران، فقام الشيخ إليهما مسلماً، فقالت له: أيها الشيخ، هذان ولداي قد أحضرتهم لتعلمهما الفقه!! فبكي الشيخ المفيد وقص عليها رؤياه، وتولي تعليمهما الفقه.

ونحن لا نتعرض لمثل هذه الأمور الغيبية (الرمزية) بالمناقشة أو التثبت التاريخي، وما يهمنا هو ما تدل عليه من جوانب أكدت الأيام أن هذه الشخصية تتمتع بها عن جدارة، ولم يكن الرضي هو الأكبر، فالشريف المرتضى (ولد عام

٣٥٥هـ) أكبر منه، ومع هذا كانت الزعامة من نصيب الرضى، وكان له فضل الشعر والتأليف، فضلاً عن رئاسة العلويين، وصلاته بكبراء العصر كما سنرى.

٢- الشاعر والعصر:

عاش الشريف الرضى كما عرفنا، في النصف الثاني من القرن الرابع الهجرى، وتوفي أوائل القرن الخامس، ومن المعروف لدى المؤرخين والمشتغلين بتطور الحضارة الإسلامية أن القرن الرابع هو قمة التقدم الحضارى حيث نضجت البذور التي بذرتها جهود العلماء العرب والمسلمين طوال ثلاثة قرون تم فيها بناء الدولة الإسلامية، وتأسيس ثقافة جديدة، هي مزيج له شخصيته مما استمد المسلمون من عقيدتهم ونظمهم، وما ورثوا من حضارة الفرس والروم والسريان وغيرهم ممن دخلت بلادهم في حوزة الإسلام، أو قام المسلمون بترجمة آثارهم ومنجزاتهم الحضارية، ومع هذا فإن الازدهار الحضارى يضعنا أمام مفارقة مؤلمة، إذ كان هو نفسه عصر تميز سياسى، وحروب أهلية، وتمرد ودويلات وقلق، هو نزيه مستمر في جسم الدولة الإسلامية، وفي تطلع المسلمين إلى التوحد والتقدم.

لقد شهد هذا العصر من كبار الشعراء والعلماء: المتنبى، والرضى، والمعرى، وأبا فراس الحمدانى، وابن العميد، والصاحب بن عباد، وأبا حيان التوحيدي، وبديع الزمان الهمداني، والسيرافي، وابن جنى، والآمدى، والقاضي الجرجاني، وابن فارس، وأبا هلال العسكري، والباقلاني، وابن سينا، والثعالبي، والقاضي عبد الجبار، وأبا بكر الخوارزمي، والمرتضى الصابى، والأخيران هما شقيق الرضى، وواحد من أهم أصدقائه. هؤلاء أهم، أو بعض أعلام القرن الرابع الهجرى، فقد كان الشريف الرضى يعيش عصر تفاعل قوى، وصراع متعدد التيارات والاتجاهات. فقد بلغ الشعر وفنون النثر (المقامات والرسائل والقصص) والمحاضرة، وعلوم الرياضيات والفلسفة والطب والمنطق... وغيرها، ما لم تبلغه من قبل، وما لم تتمكن من تجاوزه من بعد، حيث بدأت

— القسم الأول — المبدعون والرؤية —

الحضارة الإسلامية دور الهبوط والجمود الذي كان مقدمة للتخلف الذي ظلت تعاني منه حتي بدايات العصر الحديث.

هذا من الوجهة الأدبية والعلمية، أما الوجهة السياسية فقد رسم المستشرق "آدم" ميتز في كتابه المشار إليه آنفاً: "الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري" لوحة مؤلمة لواقع العالم الإسلامي، علي الرغم من إضافته عنواناً فرعياً لهذا الكتاب، هو: "عصر النهضة في الإسلام" فمن المؤسف أن عصر النهضة الحضارية هذا هو نفسه عصر التمزق وسيطرة الفوضي وتعدد المحاور وتصارعها، فقد نشأت دول صغيرة منفصل بعضها عن بعض، تعدد الرؤساء وطمع كل في مد نفوذه علي حساب جيرانه، فهناك الدولة الحمدانية بين الموصل وديار بكر، وأصبحت مصر والشام واليمن فاطمية، وكذلك الشمال الإفريقي، وانفرد عبد الرحمن الناصر بملك آبائه في الأندلس، وكانت فارس وخراسان وواسط والبصرة بيد السامانيين والبريديين، وكانت البحرين تحت سلطة القرامطة، وسيطر الديلم علي طبرستان وجرجان... فإذا استوعبنا هذه اللوحة الممزقة (المرفقة) جيداً أدركنا أن الخليفة في بغداد لم يكن له من السلطة ما يتجاوز مدينة بغداد، تقريباً، وإن كان أكثر المتطلعين إلي الاستقلال من الولاة والمتغلبين كانوا حريصين علي إعلان ولائهم للخليفة في بغداد، هذا بالطبع فيما عدا الخلافة الفاطمية، والأندلس، والقرامطة، وقد شهد ذلك العصر، لأول مرة تعدد من يصف نفسه بإمارة المؤمنين، فقد أعلن الخليفة الفاطمي أنه أمير المؤمنين، وكذلك فعل الخليفة الناصر (في الأندلس) منافسين أمير المؤمنين في بغداد. مع هذا الواقع السياسي الممزق فإن آدم ميتز يقر صراحة أن هذا الانقسام وتعدد أمراء المؤمنين لم يؤد إلي ضيق في معني الإسلام، أو في الوطن الإسلامي بل صارت كل هذه الأقاليم تؤلف مملكة واحدة، سميت مملكة الإسلام، وقامت وحدة إسلامية لا تنفد بالوحدة السياسية الجديدة، كما كان المسلم يستطيع أن يرتحل في داخل حدود هذه المملكة في ظل دينه وتحت رايته، أماناً علي دينه، وحياته، وحياته.

— القسم الأول — المبطمون والرؤية —

وهنا ننبه إلى نشاط التشيع وسيطرة قائد المذهب علي ممالك شاسعة، فقد كان البويهيون المسيطرون علي دولة الخلافة عامة من الشيعة، وكانت الخلافة الفاطمية شيعية كذلك، وكذلك كانت دولة بني حمدان بين العراق والشام (ديار بكر، والموصل، وحلب) ولا بد أن هذا ترك أثراً قوياً في شيعة العراق، وفي الطالبين خاصة الذين أذعنوا كرها لبني عمومتهم من بني العباس، فإذا كان الشريف الرضي علي هذا القدر من الطموح وقوة الشخصية وتعدد المواهب، فليس مستغرباً أن يتطلع إلي الخلافة، وأن يعمل علي بلوغها في العراق، برغم محاولات استرضاء الخلفاء العباسيين ومديحهم بالكثير من قصائده.

ومن المتوقع أن الشريف الرضي، المنحدر من أصلاّب أبناء الإمام علي (كرم الله وجهه) المدرك لثوراتهم الرافضة لانتزاع حقهم في الخلافة، أن يكون شديد الاعتزاز بانتسابه للإمام، وفي بغضه لبني أمية، وفي حذره من بني عمومته من آل العباس.

يقول مفتخراً بانتسابه لعلي بن أبي طالب :

وأبي الذي حصّد الرّقَابَ بِسَيْفِهِ

فِي كُلِّ يَوْمٍ تَصَادُمُ وَنِطَاحِ

رُدَّتْ إِلَيْهِ الشَّمْسُ يَحْدُثُ ضَوْوُهَا

صُبْحاً عَلَيَّ بَعْدَ مِنَ الإِصْبَاحِ

سَأَلْتُ بِهِ يَوْمَ الزُّبَيْرِ مُشْمِراً

يَخْتَالُ بَيْنَ ذَوَابِلِ وَصَفَاحِ

وَأَسْأَلُ بِهِ صَفِينَ إِنَّ زُنَيْرَهُ

أَوْذَى بِكَبْشِ أُمَيَّةِ النَّطَاحِ

وَأَسْأَلُ شَرَاةَ النَّهْرِ وَأَنْ فَايَنَّهُمْ

ضُرِبُوا بِمَنْذَلِقِ الْبَدِينِ وَقَاحِ

— القسم الأول — الهدمون والرؤية —

ومن إعجابه بجده كرم الله وجهه أنه جمع خطبه، وأقواله في كتاب هو المسمي "تهج البلاغة" كما أنه ذكر كثيرا من أقواله وأشعاره في سياق مؤلفاته البلاغية، التي اهتم فيها بشرح الاستعارات والمجازات في كتابه "مجازات الآثار النبوية" بصفة خاصة.

وكما هو متوقع أيضا فإن الشريف الرضي يبغض بني أمية الذين قضوا علي خلافة آخر الراشدين كرم الله وجهه، وأجهزوا علي كل من ثار عليهم من أبناء علي، واعتبروا هذا التاريخ الدامي انتصارا لهم، وبهذا المعنى يقول:

كَانَتْ مَاتَمَ بِالْعِرَاقِ تَعْدُهَا
أَمْوِيَّةٌ بِالشَّامِ مِنْ أَعْيَادِهَا
مَا رَاقِبْتُ غَضَبَ النَّبِيِّ وَقَدْ غَدَا
زَرْعُ النَّبِيِّ مِظَنَّةٌ لِحَصَادِهَا
بَاغَتْ بِصَائِرِ دِينِهَا بِضَلَالِهَا
وَشَرَّتْ مَعَاطِبُ غِيَّهَا بِرِشَادِهَا
جَعَلَتْ رَسُولَ اللَّهِ مِنْ خُصَمَائِهَا
فَلَبَّسَ مَا ذُخِرَتْ لِيَوْمِ مَغَادِهَا
نَسَلَ النَّبِيَّ عَلِيَّ صَعَابَ مَطِيَّهَا
وَذَمَّ النَّبِيَّ عَلِيَّ رُؤُوسَ صِعَادِهَا

ومن ثم، فإن اعتقاده أن بني أمية ليسوا أكثر من مغتصبين للخلافة:
إِنَّ الْخِلَافَةَ أَصْنَحَتْ مَزْوِيَّةً

عَنْ شَعْبِهَا بِيَاضِهَا وَسَوَادِهَا
طَمَسَتْ مَنَابِرَهَا غُلُوجُ أُمِّيَّةٍ
تَنْزَوُ ذُنَابَهُمْ عَلَيَّ أَعْوَادِهَا

ونحن نعرف أن البياض شعار العلويين، وأن السواد شعار العباسيين، والشريف الرضي يهاجم بني أمية باسم الفريقين معا، ويصفهم بأنهم علوج، والعلاج هو الغليظ الجافي من الرجال. وقد كان الرضي منصفاً لعمر بن عبد العزيز، فذكره بالخير، لأنه لم يتهم علي شخصية على، ولم يتجاوز العدل والإنصاف، كما كان يعين أهل البيت سرا بالمال، ليخرجهم من ضيق حاجتهم، واضطهاد أسرته لهم، ولذلك قال فيه:

يا ابن عبد العزيز لو بكت العي
من فتى من أمية لبكتك
غير أنني أقول إنك قد طب
ت وإن لم يطب ولم يرك بيئت
أنت نزهتنا عن السب والقذ
ف، فلو أمكن الجزاء جزيتك
ولو أنني رأيت قبرك لاستخ
يئت من أن أري وما حييتك

وإذا كان الولاء المطلق، والحب المطلق من نصيب آبائه وأجداده، وإذا كان البغض المطلق، والعداء المطلق من نصيب بني أمية باستثناء عمر بن عبد العزيز، فإن موقفه من بني عمومته العباسيين أكثر غموضاً واضطراباً وتعقيداً، ففي وقت ينظر إليهم علي أنهم الذين ثأروا له من بني أمية وأخذوا حقه من غاصبيه، وفي وقت آخر يتغلب عليه الشعور بأن قرابته لبني العباس لم تمنعهم من اغتصاب حق آبائه في الإمامة، ولم تحل بينهم وبين إراقة دماء هؤلاء الآباء إذ خشي منهم آل العباس علي سلطتهم، فهؤلاء العباسيون هم الذين:

خَطَمُوا أَنْفُوفَ الْخَالِعِينَ وَذَلَّلُوا

أَمَمًا مِنَ الْأَعْدَاءِ بَعْدَ شَمَاسِ

طَلَعُوا عَلَي مَرَوَانَ يَوْمَ لِقَائِهِ
مِنْ كُلِّ أَرْوَغٍ بِالْقِنَا دَعَّاسٍ
ولكنهم أيضاً لم تختلف معاملتهم لآل علي كثيرا، كما كان عليه الأمر
قبلهم:
وَيَارُبُّ أَذْنِي مِنْ أُمِّيَّةٍ لُحْمَةٍ
رَمَوْناً عَلَي الشَّنَانِ رَمَي الْجَلَامِدِ
طَبَعْنَا لَهُمْ سَنِيْقًا فَكُنَّا لَحْدَهُ
ضَرَائِبَ عَنْ أَيْمَانِهِمُ وَالسَّوَادِ
أَلَا لَيْسَ فِعْلُ الْأَوَّلِينَ وَإِنْ عَلَا
عَلَي قُبْحِ فِعْلِ الْآخِرِينَ بِزَائِدِ
يُرِيدُونَ أَنْ نَرْضَى وَقَدْ مَتَعُوا الرِّضَا
لَسِيرِ بَنِي أَعْمَامِنَا غَيْرِ قَاصِدِ
كَذَبْتَكْ إِنْ نَازَعْتَنِي الْحَقُّ ظَالِمًا
إِذَا قُلْتُ يَوْمًا إِنِّي غَيْرُ وَاجِدِ

لقد عاش الشريف الرضي في ظل خليفتين من خلفاء بني العباس، أولهما
الطائع لله، ثم الخليفة القادر بالله، وقد قربه الأول، وجفاه الآخر، أو كانت
العلاقة بينهما في حالة من المدّ والجزر.

لقد تعددت مدائح الشريف الرضي للخليفة الطائع لله، وتهانيه له في
المناسبات الدينية، إلي أن استجاب له وقرّبه، وكانت مدائحه من الشعر الرفيع،
وها هو ذا يخاطبه فيقول :

أَنْتَ أَلْبَسْتَنِي الْعُلَا فَاطْلُهَا
أَحْسَنُ اللَّبَسِ مَا يَجَلُّ عَقْبِي

إِنِّي عَائِدٌ بِنِعْمَاكَ أَنْ أَكُـ
— ثَرِ قَوْلِي وَأَنْ أَطْوَلَ عَثْبِي
لَا تَدْعُنِي بَيْنَ الْمَطَامِعِ وَالْيَأْسِ
سِ وَوَرْدِي مَا بَيْنَ مُرٍّ وَعَذْبِ
وَارْمُ بِي عَنْ يَدِكَ إِخْذِي الطَّرِيقَ
— مِنْ فَمَا الشَّعْرُ جُلٌّ مَالِي وَكَسْبِي

وفي هذا المنحي من المديح يقترب الشريف الرضي من طريقة المتنبّي في مدح سيف الدولة. بل إنه كان ينتهز فرصة الأحداث العامة ليوجه خطابه إلي الخليفة الطائع لله، جلباً لمودته، ودفعاً لنقمته، إذ كان هذا الخليفة حاد الطبع، تتسم سياسته بالمراوغة والحيلة، فعندما توفي القاضي ابن معروف رثاه الشريف الرضي ثم ختم رثاءه بتعزية الخليفة، وفي تعزيته إجلال خاص، ومديح بالتفرد :

بَقِيْتُ أَمِينَ اللَّهِ غُوداً لِمَفْزَعِ
وَمَرَعَى لِإِخْفَاقٍ وَوَرْدًا لِمَطْمَعِ
إِذَا صَفَحْتَ عَنْكَ اللَّيَالِي وَأَغْرَبْتَ
بِحِفْظِكَ فِينَا هَانَ كُلُّ مُضْغَعِ

ولكن الشريف الرضي لم يكن دائماً علي هذا القدر من الخضوع للخليفة القادر بالله، فقد تطلع الرضي إلي أريكة الخلافة، أغراه بهذا سيطرة البويهيين الشيعة علي الخلفاء ولعبهم بهم، يعزلون ويقتلون ويولون كما يشاؤون، فداعبته آمنيات انتزاع الحق الذي يؤمن أنه لأبائه، ومن هنا راح يخاطب الخليفة مخاطبة الند، فلا يري ما يقدمه به علي نفسه إلا منصب الخليفة فقط، وقد كان — من قبل — شهد القبض علي الطائع لله إذ كان في مجلسه، فقال فيه قصائد متألّمة لما لقى من الهوان والذل، كما رثاه عند موته بعد سنوات وقد نسيه الناس، وهذا التعاطف أوغر عليه صدر الخليفة الذي أعقبه في الخلافة، وهو

— القسم الأول — المبدعون والرؤية —

القادر بالله، رغم مدائحه فيه، ولكنها مدائح تكشف عن طموح الشريف لورثة الخلافة، وهكذا فسر الخليفة قوله في إحدى مدائحه فيه، يقول الرضي :

عظفاً أمير المؤمنين إفاًئنا
في دوحه العلياء لا نفرق
ما بيننا يوم الفخار تفاوت
أبدًا، كلانا في المعالي معرق
إلا الخلافة مئزتك إفاًئني
أنا غاظم منها، وأنت مطوق

ويقال إن الخليفة حين سمع البيت الأخير علق قائلاً: علي رغم أنف الشريف! وهذا يدل على أن علاقة الرضي بالخلافة لم تكن دائماً موضع تقدير متبادل، ولا يمنع هذا أنه شغل مناصب عالية، وحمل ألقاباً سامية، كما هي عادة العصر، ولكن أكثر هذه الألقاب كانت مما أسبغه عليه آل بويه، وليس آل العباس.

٣- فنون شعره :

تعددت اهتمامات الشريف الرضي العلمية، ولكنها لم تستطع منافسة شاعريته في الشهرة، فإذا قيل إنه أشعر الطالبيين، فهذا مبرره، لأن الشعراء من البيت العلوي أو الطالبي فيهم ندرة، وإذا قيل إنه أشعر قریش، فهذا بعض ما يسوغه، وإذا كان عمر بن أبي ربيعة، والعرجي من بعده، هما الشاعران الأكثر تمكناً من فن الشعر، في قریش (في العصر الأموي) فإنهما لم يتجاوزا فن الغزل، وإن كانت للعرجي مشاركات في المديح والهجاء، ولكن الغزل المادي المكشوف ظل الغرض الرئيس في ديوانيهما، وهنا يتقدم الشريف الرضي، إذ تعدد عنده أغراض الشعر حتي يستوفي كافة فنونه، وترتقي لغته وقدرته التصويرية فتجاوز الشعراء حتي تضعه في منافسة مع المتنبّي عند كثير من النقاد، وسنري أن هذه المنافسة ألحقت بالمكانة الشعرية للشريف

— القسم الأول — الهبطيون والرؤية —

ضرراً شديداً، لأن كل من يحسد الشريف وينفس عليه مكانته وثراءه أو شرفه أو طموحه وجد بغيته في إظهار الإعجاب بشعر المتنبي، والإشادة به، ملمحاً أو مصرحاً بأن شعر الشريف الرضي لا يرقى إلي هذه المنزلة. لقد حدث العكس أحياناً، فتحمس لشعر الشريف بعض من أراد الغض من قيمة المتنبي وشعره، ولكن هذا الحزب كان الأقل عدداً وإصراراً علي الدفاع عن شعر الشريف، وإن استمر الهجوم علي شعر المتنبي.

المهم هنا أن العلوم التي شارك فيها الشريف الرضي بالتأليف لم تفسح لـه مكاناً مرموقاً يُوازِي أو يقارب مكانه في شعر العطر الغبّاسي الثاني، وإلي اليوم. وقد حصر عبد الفتاح الحلو، في كتابه "الشريف الرضي: حياته ودراسة شعره" مؤلفات الرضي ما نجده بين أيدينا منها، وما فقد ووجدت إشارة إليه في مؤلفات أخرى، وقد يكون الثبوت الذي قدمه إلينا خير الدين الزركلي في ترجمته للشريف، ضمن كتابه "الأعلام" أقرب إلي التحديد، واعتماداً علي واقع الحال، فقد طبع من مؤلفاته:

١- المجازات النبوية.

٢- مجاز القرآن (طبع باسم: تلخيص البيان عن مجاز القرآن)

٣- مختار شعر الصابي (طبع باسم: رسائل الصابي والشريف الرضي).

٤- حقائق التأويل في متشابه التنزيل.

٥- خصائص أمير المؤمنين علي بن أبي طالب.

أما الكتب المخطوطة فهي: الحسن من شعر الحسين (وهو الحسين بن الحجاج الشاعر الهجائي الماجن المعاصر للشريف).

وهنا نشير إلي أمرين: إن هذه المؤلفات تمثل شخصية "المتقف" في ذلك العصر، حيث العلوم الإسلامية والعربية هي الدعامة الأساسية، وأن الطابع المذهبي موجود في بعض هذه المؤلفات، كوقوفه عند فضائل الإمام علي (كرم

— القسم الأول — المبدعون والرؤية —

الله وجهه) ولكنه لم يؤلف في القضايا النظرية التي تصب في المذهب الشيعي وأسس الاعتقادية.

أما ديوان شعره، الذي طبع أكثر من مرة، في أكثر من دولة عربية، فهو الذي نقلب صفحاته معاً، لنتعرف علي محتواه، وخصائصه الفنية.

لقد اهتم عبد الفتاح الحلو في كتابه المشار إليه بالديوان. وقف علي وصفه الجزء الثاني من كتابه بالكامل (٢٥٠ صفحة)، فأشار إلي مخطوطاته، وطباعته، وقرر أن ديوان الرضي طبع كاملاً مرتين، في الهند، ثم بيروت، وقد أعيد طبع نسخة بيروت عدة مرات، مع زيادة عناوين للقصائد وضبط لبعض الكلمات، وشرح لبعض المفردات في الهامش. وقد اعتمد علي أحدث طبعات بيروت، وهي عن مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، من جزئين مجموعها ٩٨٥ صفحة، وهي بدون تاريخ، وقد ذكر في خاتمتها أنها طبعت في ٩ ربيع الأول سنة ١٣١٠هـ، ومن الواضح أن هذا ليس تاريخ النشر، بل تاريخ أول نشر لهذه النسخة المصورة عنه.

وقد يكون من المهم في هذا المختصر أن نعرف أن عبد الفتاح الحلو اهتم باستقصاء شعر الشريف الرضي في مصادره غير المنشورة في الديوان، كما ناقش القطع والقصائد التي أضيفت إلي شعر الشريف وليس منه (القصائد المنحولة) سواء ما ورد في الديوان أو ما تضمنته الكتب الموسوعية والمجاميع الشعرية.

لقد كتب الشريف الرضي الشعر في كل الأغراض التي ينقسم إليها فن الشعر في التراث العربي، وفي إحصائية قام بها عبد الفتاح الحلو تتدرج أعداد القصائد والأبيات، ويكون تدرجها تنازلياً علي الترتيب الآتي :

١- المدح. ٢- الرثاء.

٣- الفخر والشكوى. ٤- النسيب (الغزل).

٥- الصداقة. ٦- الهجاء.

وهذه أهم الأبواب أو الفنون، يتبعها: العتب، والنصائح، والتهديد، والاعتذار، والاستعطاف، وأخيراً: الزهد!! ونعتقد أن هذا التقسيم أو الإحصاء تقرّيبى، لأننا نعرف أن القصيدة في شعرنا القديم، في حالات كثيرة، كانت تتضمن أكثر من غرض واحد في سياق متصل، وبهذا يكون تصنيف القصيدة، أو محتواها التفصيلي مشكلاً أو تقرّيبياً. والمهم أن الديوان قام في مجموعه علي ١٦٥٨٤ بيتاً، واكتشف عبد الفتاح الحلو ٦٠٧ أبيات كانت مجهولة في أثناء الموسوعات والمخطوطات، وبذلك انتهى الباحث الفاضل إلي أن مجمل شعر الشريف الرضي يبلغ ١٧١٩١ بيتاً (سبعة عشر ألفاً ومائة وواحداً وتسعين بيتاً من الشعر) وهو قدر هائل، يدل علي غزارة ونشاط لم يتوقف، لشاعر لم تتجاوز حياته (ما بين ٣٥٩ و ٤٠٦ هـ) سبعة وأربعين عاماً، وليس هذا بالعمر الطويل لشاعر له هذه المؤلفات، وهذا المستوي من الشعر، وهذا القدر المتنوع من فنونه وأغراضه، ثم أخيراً: هذا التفاعل الشامل الإيجابي مع كل محاور الحياة في عصره.

وقد يكون من المفيد أن نتوقف عند بعض فنون الشعر، خاصة تلك التي نالت اهتماماً كمياً ونوعياً عند الشاعر، وفي مقدمتها المدح، وقد عرفنا أن مدحه ليس من ذلك المستوي الاستجدائي الذي يتصاغر فيه الشاعر وينمحي في شخص ممدوحه بقصد إرضائه والإعلاء من شأنه، وإذن فعلينا أن ندرك أن التوسع في المديح ينهض علي أساس واقع اجتماعي، وسياسي، فالشجرة العلوية وارفة عظيمة الامتداد، والعلاقات بالشطر العباسي من الأسرة الهاشمية تحتاج دائماً إلي ما ينفي عنها القلق والشعور بالتعارض بين الطموحات، وبيت فيها روح التلاؤم والثقة حتي يحيا آل علي في أمن بعد كثير من عسر المطاردة وضيق السجون والمنافي، كما كان طموح الشريف الرضي إلي صدارة أهله، وإلي التطلع للخلافة داعياً لتقديم المدائح لمن يرغب في أن يكون من مؤازريه وأنصاره حالاً ومستقبلاً، وهؤلاء أمراء، ووزراء، وولاة، وعلماء، وكتاب، وزعماء عشائر وأصدقاء، ومن وسائل هذا التقارب الذي يتقبله العصر قصائد المديح في المناسبات العامة والخاصة، وقد حدث كثيراً أن

— القسم الأول — المبدعون والرؤية —

يكون الرد علي أن هذا الشعر المادح قد أدّى إلي النتيجة التي هدف إليها الشريف، وقد نتذكر أنه حصل علي مناصب عليا من الخليفة الطائع لله بعد تكرار القصائد المادحة، علي أن نسبة كبيرة من هذه المدائح وجهها الشريف إلي أفراد من أسرته: والده وأخيه وبني عمومته. وفي هذه الأبيات يمدح والده بالكرم، ويبتكر صورة جديدة حيث يقول :

تَتَرَاخُمُ الْأَضْيَافُ فِي أَيْتَانِهِ

فِرْقًا تَحْنُ إِلَى الْقِرَى وَتَتَوَقُّ

وَإِذَا رَأَاهُمْ لَمْ يَقُلْ مُمَثِّلًا :

أَبْنِي الزَّمَانَ لَكُلِّ رَحْبٍ ضِيقُ

عَجَبًا لِرَبِّكَ كَيْفَ تُخَصِّبُ أَرْضَهُ

وَجَنَابُهُ بِذِمِّ السَّوَامِ شَرِيقُ

فهذا الأب الكريم لا يتهرب من قري أضيافه ولا يتعلل بانتظار الفرج والخروج من أزمة، وتأتي الصورة النادرة في البيت الثالث في صيغة تأخذ شكل التساؤل، فهذا الكريم تسيل دماء الذبائح التي يقدمها لأضيافه حتي تغمر الأرض ومع هذا تظل أرضه مخصبة قادرة علي العطاء المتجدد.

والرثاء هو الوجه الآخر للمديح، كما نعرف، فهدفه — عادة — إظهار الحزن والتفجع، وذكر صفات شخص عزيز رحل عن دنيانا، وبهذا يمكن أن نقول إن دوافع الرثاء عند الشريف الرضي هي دوافع المدح، فرثي الخلفاء والملوك والأمراء والعلماء وأهل بيته... إلخ، وقد رثي والده وأمه وعمه، ومرثيته في أمه تجمع بين الرقة والشعور بالفجيعة، وقوة الحنين، في رفق موسيقي وسلاسة لغوية بعيدة عن التكلف، وتتبي عن صدق العاطفة، وهذه المرثية مطلعها :

أَبْكَيْكَ لَوْ نَقَعَ الْغَلِيلُ بُكَائِي

وَأَقُولُ لَوْ ذَهَبَ الْمَقَالُ بِذَائِي

وَأَعُوذُ بِالصَّبْرِ الْجَمِيلِ تَعَزُّيَا
لَوْ كَانَ بِالصَّبْرِ الْجَمِيلِ عَزَائِي
إنه يذكر فضل هذه الأم التي نهضت بأعباء تربيته سنوات سجن أبيه
ونفيه:

كَيْفَ السُّلُوْ وَكُلَّ مَوْقِعٍ لَحْظَةٍ
أَثَرُ لِفَضْلِكَ خَالِدٌ بِإِزَائِي

ثم يقول معبرا عن حزنه وضعفه أمام عاطفته:
فَارَقْتُ فِيكَ تَمَاسُكِي وَتَجَمُّلِي
وَنَسِيتُ فِيكَ تَعَزُّزِي وَإِيَائِي
وَصَنَعْتُ مَا تَلُمُ الْوَقَارَ صَنِيعُهُ
مِمَّا غَرَانِي مِنْ جَوِي الْبُرْخَاءِ
لَوْ كَانَ يُبْلَغُكَ الصَّفِيحُ رَسَائِلِي
أَوْ كَانَ يُسْمَعُكَ التَّرَابُ نِدَائِي
لَسَمِعْتَ طَوْلَ تَأْوِهِي وَتَفَجُّعِي
وَعَلِمْتَ حُسْنَ رِعَايَتِي وَوَفَائِي
كَانَ ارْتِكَاضِي فِي حَشَاكَ مُسَبِّبَا
رَكُضَ الْغَلِيلِ عَلَيْكَ فِي أَحْشَائِي

وهي قصيدة طويلة (٦٨ بيتا) جيدة، ولكن أشهر مرثي الشريف الرضي هي تلك التي قالها في صديقه أبي إسحق الصابي (واسمه إبراهيم بن هلال الصابي) وكان رئيس ديوان الإنشاء للخليفة الطائع لله، وامتدت علاقته به إلي عهد الخليفة التالي، وهو القادر بالله، والصابي من أشهر أدباء وكتاب القرن الرابع الهجري، وكان — كما يقول عبد الفتاح الحلو — حسيفا وذودا، وبلغ من حب الناس له أنه حين غضب عليه عضد الدولة البويهى، وقرر قتله ارتمي

تلامذة الصابي — وهم يؤمئذ يشغلون مناصب عالية في الدولة — يقبلون الأرض بين يدي عضد الدولة حتي عفا عنه. وبين الشريف والصابي صداقة وطيدة، لم ينل منها فارق السن بين الشريف الشاب، والصابي الكهل، ولا اختلاف الدين، فهذا من زعماء الشيعة، وذلك من الصابئة، ولا الاحتماء بالشرف والنسب.. لقد كان الأدب رابطاً قوياً بينهما، كما كان طموح الشريف إلي مودة كل من له مقام في الدولة مؤثراً في استدامة الصداقة، وقد تبادلوا الزيارات، والقصائد، والرسائل، التي جمعت في كتاب، كما ضم الديوان قصائد الشريف إلي صديقه، ولكن رثاءه له يتفوق على جميع ما كتب، بل إن هذه المراثية تعد من عيون شعر الرثاء، ولا نستبعد أن يكون الشريف فيها متأثراً بتأييد الصابي له، وإيمانه بحقه (وحق آل علي) في الخلافة، بل إن في شعر الصابي ما يدل علي ثقته بأن الخلافة ستكون عاجلاً أو آجلاً لهذا الشريف الرضي، إذ يقول له:

أَبَا حَسَنٍ فِي الرِّجَالِ قَرَأَسَةٌ
تَعَوَّدْتُ مِنْهَا أَنْ تَقُولَ فَتَصْنَدُقَا
وَقَدْ خَبَّرْتَنِي عَنْكَ أَنَّكَ مَا جَدَّ
سَتَرْقِي مِنَ الْعُلِيَاءِ أَبْعَدَ مُرْتَقِي
فَوْقِيَّتِكَ التَّعْظِيمَ قَبْلَ أَوَانِهِ
وَقُلْتُ أَطَالَ اللَّهُ لِلْسَّيِّدِ الْبَقَا
وَأَضْمَرْتُ مِنْهُ لَفْظَةً لَمْ أَبْحُ بِهَا
إِلَيَّ أَنْ أُرِي إِطْلَاقَهَا لِي مُطْلَقَا
فَإِنْ عَشْتُ أَوْ إِنْ مِتُّ فَادْكُرْ بِشَارَتِي
وَأَوْجِبْ بِهَا حَقّاً عَلَيْكَ مُحَقَّقَا
وَكُنْ لِي فِي الْأَوْلَادِ وَالْأَهْلِ حَافِظَا
إِذَا مَا أَطْمَأَنَّ الْجَنْبُ فِي مَوْضِعِ الْبَقَا

فما هذه اللفظة التي أضمرها الصابي ولم يبح بها، وهي الدرجة الأعلى في التعظيم؟ إنها "الخلافة"، ولا شيء غيرها، وكان الصابي يتوقع أنها ستصل إلي الرضى، وأراد أن يكون أول المبشرين بها. فلكل هذه الصداقة، وهذه الثقة الممتدة، وهذا الاستعداد للتأييد كان رثاء الشريف للصابي حاراً حزيناً (وقد بلغت القصيدة ٨٢ بيتاً) وهذه هي الأبيات السبعة الأولى منها:

أَعْلِمْتُ مَنْ حَمَلُوا عَلَيَّ الْأَعْوَادَ
أُرَأَيْتَ كَيْفَ خَبَا ضِيَاءُ النَّادَى
جَبَلُ هَوَى لَوْ خَرَّ فِي الْبَحْرِ اغْتَدَى
مَنْ وَقَعَهُ مُتَتَابِعِ الْإِزْيَادِ
مَا كُنْتُ أَعْلَمُ قَبْلَ حَطِّكَ فِي الثَّرَى
أَنْ الثَّرَى يَعْלוْ عَلَيَّ الْأَطْوَادِ
بَعْدَ لَيُومِكَ فِي الزَّمَانِ فَإِنَّهُ
أَقْذِي الْعُيُونُ وَفَتَّ فِي الْأَعْضَادِ
لَا يَنْفَعُ الدَّمْعُ الَّذِي يُبْكِي بِهِ،
إِنَّ الْقُلُوبَ لَهُ مِنَ الْأُمْدَادِ
كَيْفَ انْمَحَى ذَاكَ الْجَنَابُ وَعُطِّئْتُ
تِلْكَ الْفَجَاجُ، وَضَلَّ ذَاكَ الْهَادَى
طَاحَتْ بِتِلْكَ الْمَكْرُمَاتِ طَوَائِحُ،
وَعَذْتُ عَلَيَّ ذَاكَ الْجَوَادِ عَوَادَى

ولقد لفتت هذه المراثية الحارة الطويلة نظر الناس، وتساءلوا مستغربين: كيف يتفجع شريف علوي من نسل الرسول، صلي الله عليه وسلم علي رجل صابي؟ وقد رد الشريف في قصيدته ذاتها علي هذا التساؤل، ذاكراً أن الفضل والأدب يقوم بين الفضلاء والأدباء مقام القرابة والنسب.

أما الفن الثالث، والآخر الذي نؤثره بشيء من التفصيل فهو فن النسيب، أو الغزل، وللشريف فيه معان وصور جديدة وطريقة، تعينه عليها لغته الرقيقة، ونزعتة إلي الرموز التراثية، ويستحق هذا كله في سياق مشاعر راقية، وانفعالات عفيفة، وأمنيات سامية. وكفاه رقة وعذوبة أنه صاحب الأبيات المشهورة :

وَلَقَدْ مَرَرْتُ عَلَى دِيَارِهِمْ
وَطُلُّوْهَا بِيَدِ الْبَلِي نَهَبْ
فَوَقَّعْتُ خَشْيَ ضَجٍّ مِنْ لُغْبِ
نَضْوَى، وَلَجَّ بِعَذْلِي الرُّكْبُ
وَتَلَفَّتْ عَيْنِي فَمَذْ خَفِيَتْ
عَنِّي الطُّلُولُ تَلَفَّتْ الْقُلُوبُ

وغزل الشريف شريف، ونسيب الرضي رضى، ولم يجر قلمه بعبارة مستهجنة، وأشد ما يحرص عليه في هذا الغزل رموز التراث الروحي، فمع أنه عاش حياته في بغداد، فإن معالم الجزيرة العربية هي التي تحدد ملامح قصيدته الغزلية، وفي الأبيات الثلاثة السابقة نجده حريصاً علي ذكر الأطلال، متمسكاً بالتقاليد الشعري الراسخ وهو المرور والوقوف علي الأطلال، وليس الزيارة أو الإقامة عندها، حتي وإن أطلال الوقوف قليلاً، لكنه مضي مع القافلة حين تعرض للوم رفاقه في الرحلة، ثم يأتي هذا البيت النادر:

وَتَلَفَّتْ عَيْنِي فَمَذْ خَفِيَتْ
عَنِّي الطُّلُولُ تَلَفَّتْ الْقُلُوبُ

ليدل علي صفاء العاطفة وشدة التعلق بالرمز، والاحتفاظ بالصورة في القلب بديلاً عن رؤية دائمة غير ممكنة. إنه يغادر المكان، ولكن المكان لا يغادره.

— القسم الأول — المبدعون والرؤية —

في قصيدة واحدة، قصصية السياق، تحكي عن ليلة يسميها "ليلة السفح"، تتأرجح الإشارات والمعاني بين العواطف العذرية، واللذة المادية، وهذه القصيدة من ثمانية وعشرين بيتاً، تقص حكاية ليلة مع الحبيبة، يروي تفاصيلها بكثير من النشوة، ويستعيد حلاوتها، ولكنه ما يكاد يتقرب حتي يبتعد، وما يكاد يذكر اللذة حتي يذكر العفة والتقوى.

بَتْنَا ضَجِيعَيْنِ فِي ثَوْبِي هَوِي وَتَقَى

يَلْفُنَا الشُّوقُ مِنْ فَرَعِ إِلَي قَدَمِ

× × ×

وَبَاتَ بَارِقُ ذَاكَ الشَّغَرُ يُوضِحُ لِي

مَوَاقِعَ اللَّثْمِ فِي دَاجٍ مِنَ الظُّلَمِ

ويبدو أن الشريف الرضي كان يستحضر في ذاكرته قصيدة "عمر بن أبي ربيعة" القصصية أيضاً، عن "ليلة ذي دوران" وقد سرد فيها حكاية مغامرة عاطفية، وقد تكون مغامرة عمر حقيقية أو خيالاً شعرياً طريفاً، ولكن مغامرة الشريف، فيما نرجح، ليست أكثر من محاولة لرياضة القول ومهارة النظم، والقدرة علي النفاذ في المعاني الصعبة، علي طريقة الرمز الصوفي.

٤- نموذج وخصائص فنية :

وأشهر قصائد الشريف الرضي الغزالية تلك القصيدة المعروفة التي تبدأ بعبارة "يا ظبية البان" وقد حاكها شعراء المشرق والمغرب، وعارضها شعراء الأندلس، وهي قصيدة شديدة الرقة، وسنجد فيها هذا الحرص علي الرموز التراثية التي تستدعي طبيعة الحياة في الجزيرة العربية. إن "ظبية البان" ذاتها رمز تراثي ينتمي إلي أرض الحجاز، فليس في البيئة البغدادية ظباء أو بان، وقبل أن نوضح هذا الأمر نسجل نص هذه القصيدة:

يا ظبية البان

١- يا ظبية البان ترعني في خمائله

ليهنك اليوم أن القاب مرعاك

- ٢- الماء عندك مَبْدُولٌ لشاربه
- وليس يُرويك إلا مَدْمَعِي الباكي
- ٣- هَبَّتْ لَنَا مِنْ رِيَّاحِ الْغُورِ رَائِحَةٌ
- بَعْدَ الرِّقَادِ عَرَفْنَا بِرِيَّاكِ
- ٤- ثُمَّ انْتَشَيْنَا.. إِذَا مَا هَمَزْنَا طَرْبٌ
- عَلَى الرَّخَالِ تَعَلَّلْنَا بِذِكْرَاكِ
- ٥- سَهْمٌ أَصَابَ وَرَامِيهِ بِذِي سَلَمٍ
- مَنْ بِالْعِرَاقِ لَقَدْ أَبْعَدْتَ مَرْمَاكِ
- ٦- وَعَدَّ لِعَيْنَيْكَ عِنْدِي مَا وَفَيْتَ بِهِ
- يَا قُرْبَ مَا كَذَّبْتَ عَيْنِي عَيْنَاكِ
- ٧- حَكَتْ لِحَاطَتِكَ مَا فِي الرِّيمِ مِنْ مَلَحٍ
- مَنْ بِالْعِرَاقِ لَقَدْ أَبْعَدْتَ مَرْمَاكِ
- ٨- كَأَنَّ طَرَفَكَ يَوْمَ الْجَزَعِ يُخْبِرُنَا
- بِمَا طَوَّيَ عَنْكَ مِنْ أَسْمَاءِ قَتْلَاكِ
- ٩- أَتَيْتِ النِّعِيمَ قَلْبِي وَالْعَذَابَ لَهُ
- فَمَا أَمْرَكَ فِي قَلْبِي وَأَحْلَاكِ
- ١٠- عِنْدِي رِسَائِلُ شَوْقٍ لَسْتُ أَذْكُرُهَا
- لَوْلَا الرَّقِيبُ لَقَدْ بَلَّغْتُهَا فَاهَا!
- ١١- سَقَى مِنِّي وَلِيَالِي الْخَيْفَ مَا شَرِبْتَ
- مِنْ الْغَمَامِ، وَحَيَّاهَا وَحَيَّاكِ
- ١٢- إِذْ يَلْتَقِي كُلُّ ذِي دَيْنٍ وَمَا طَلَهُ
- مَنَا، وَبِجْتَمَعِ الْمَشْكُورُ وَالشَّاكِي

- ١٣- لما غدا السَّرب يعطو بين أرخلنا
 ما كان فيه غريم القلب إلّاك
 ١٤- هامت بك العين لم تتبّع سواك هوى
 من علم البين أن القلب يهواك؟
 ١٥- حَتَّى دنا السَّرب ما أُحييت من كمد
 قتلي هواك ولا فاديت أسراك
 ١٦- يَحَبِّذا نَفْحَةً قَرَّتْ بِفِيكَ إِنَّا
 وَنُطْقَةً غُمِسَتْ فِيهَا ثَنَائِيكَ
 ١٧- وَحَبِّذا وَقْفَةً وَالرَّكْبُ مُعْتَفَلٌ
 علي ثري وخذت فيه مطاياك
 ١٨- لو كانت اللَّمَّةُ السَّوداءُ مِنْ عُدْدِي
 يَوْمَ الْغَمِّمْ لَمَا أَفْلَتْ أَشْرَاكِي

المفردات :

- ١- البان : نوع من الشجر، سبط القوام، فيه مرونة ولين، وتشبه به الحسان في اللين والطول.
 ٢- الريا: هي الرائحة الطيبة. والغور: اسم مكان.
 ٣- ذو سلم : اسم مكان بالحجاز أكثر الشعراء من ذكره في نسيبهم. والمسافة بين ذي سلم وبغداد بعيدة، ولكن الحبيبة أبعدت رمايتها.
 ٤- الريم : ولد الظبي، وتشبه بعيونه عيون الحسان.
 ٥- مني : اسم مكان مشهور بالحجاز وهو من أماكن الحج. والخيف: اسم مكان بمني وفيه مسجد الخيف المعروف في التاريخ الإسلامي.
 ٦- ماطل الدين : هو الذي يماطل في السداد.

— القسم الأول — الهجوعون والرؤية —

٧- يعطو : يميل إلى الشيء ليتناوله. والأرهل: جمع رهل، وهو ما يوضع على ظهر البعير للركوب.

٨- النطفة: التي غمست فيها الثأيا هي الريق، فهو يصف فمها وريقها بالطيب.

٩- الوخذ: ضرب من السير.

إشارات تحليلية :

في هذه الإشارات لا نرمي إلى تقديم دراسة فنية كاملة لهذه القصيدة، وإنما التعريف بالخصائص الفنية لشعر الشريف الرضى، تلك الخصائص التي سنلزم بأهمها في هذه الفقرة كما تعكسها اختيارات "الثعالبي"، ولكننا الآن نستخرجها من هذه القصيدة الغزلية، وقد سبقت الإشارة إلى الطابع العام للغزل عند الشريف، ويتأكد هذا الطابع العام بما في هذه القصيدة، فهي تشوق دائم للحبيبة، تلك الحبيبة التي لا يصرح باسمها، بل إنه لا يصفها وصفاً خاصاً يحددها ويميزها عن بنات جنسها، إنها تتصف بالجمال، وهذا الجمال يطلق على كل الجميلات: فهي ظبية: رشيقة، ضامرة، ولحافظها: عيونها ورموشها مثل الريم، والريم هو الطيبي ولكن لونه أبيض، وهنا دقة في التصوير لأن كحل العينين وطول الأهذاب يظهر في اللون الأبيض (الريم) أكثر مما يظهر في اللون الأصفر (الطيبي)، ثم يشير إلى طيب أنفاسها وعذوبة ريقها، فيكون بهذا استكمل الوصف الحسي لجمالها، وكما نري فإنه ليس وافيًا، ولم يقصد أنه يكون تفصيلياً، لأن التفصيل يبعد به عن معني العفة، ولهذا توسع في الوصف النفسي من ناحيته وليس من ناحيتها، فاهتم بأثرها عليه، وشغفه بها، وتتبعه لها، فهو يذكرها فيبكي، ويعيش على ذكراها، فهي النعيم لقلبه والعذاب... ويختم هذا الاسترسال بأن يعلن تحسره على أنه لم يعد شاباً، لم تعد لمتة سوداء، ومن ثم فات زمن الحب (أو الصيد لهذه الظبية النادرة) بالنسبة إليه.

لقد وصف الديوان هذه القصيدة بأنها من "الحجازيات"، وهذا واضح في محتوى القصيدة، فالبلان، والغور، وذو سلم، ومنى، والخيف ... أسماء أماكن

— القسم الأول — المبدعون والرؤية —

في الجزيرة، ترددت كثيرا في قصائد الغزل والوصف، وقد استعان الشاعر ببعض الجملات البديعية يزيد بها زينة قصيدته الرقيقة، والطباق واضح في هذا البيت:

أَنْتَ النَّعِيمُ لِقَلْبِي وَالْعَذَابُ لِي
فَمَا أَمَرَكَ فِي قَلْبِي وَأَحْلَاكَ

وهذا البيت نفسه يظهر فيه الطابع الشعري، لغة الحياة اليومية، فكثيرا ما نصف أمراً بأنه نعيم وعذاب، أو مر وحلو، أما الجناس فقد تردد بنسبة أكبر، وإن لم يأت في صورته الكاملة، مثل: ترعي — مرعاك / لعينك — عيني عيناك / حياها — حياك / المشكو — والشاكي / هوي — يهواك / وقد كان لهذا الاستخدام أثره في تأكيد الإيقاع، حيث تتكرر الصيغة الصوتية، ولا شك أن ترديد أو تردد الصوت نفسه ينظم التواتر ويؤكد تتابع الإيقاعات الجزئية في تساقق واستمرار.

ولعلنا في ختام هذا التعريف الوجيز بالشريف الرضي وفنون شعره — نتذكر ما بدأنا به من الرجوع إلي كتاب "يتيمة الدهر" للثعالبي، وقد أشرنا هناك إلي أن هذا المؤرخ الأديب توفي عام ٤٢٩هـ، أي بعد وفاة الشريف بثلاثة وعشرين عاما، وقد تزيد قليلاً، فهو أقرب المؤرخين للأدب إلي عصر الشاعر، وهو لذلك أكثر أصحاب الموسوعات القديمة اهتماماً بأحداث حياته وذكر قصائده والنص علي مناسباتها، فقد كتب عنه في الجزء الثالث من "اليتيمة" أربعاً وعشرين صفحة، وفيها تظهر جوانب إعجابه بفن الشاعر، ولهذا يمكن أن نعتبر أن القصائد التي سجلها، أو اختار أبياتاً منها تدل علي ذوقه، كما تدل علي ذوق العصر العباسي الثاني وما يروقه من الشعر. وبقراءة ما أورده الثعالبي من أشعار تبرز ثلاث خصائص يمكن تعميمها علي شعر الشريف الرضي، واعتبارها مؤشرات للطابع المرغوب في الشعر في تلك الفترة. أما هذه الخصائص الثلاث فهي:

— القسم الأول — المبدعون والرؤية —

أولاً : الحرص علي المحسنات البديعية، وبصفة خاصة الطباق والجناس. والطباق أكثر انتشاراً في شعر الشريف، كما نجد في قوله :
لَوَاعِجُ الشُّوقِ تُخْطِئُهُمْ وَتُصْنَمِينِي
وَاللُّؤْمُ فِي الْحُبِّ يَنْهَاهُمْ وَيَغْرِيبُنِي

× × ×

وَمَنْظَرٌ كَانَ بِالسُّرَاءِ يُضْحِكُنِي
يَأْقُرُّبُ مَا عَادَ بِالضُّرَاءِ يُبْكِيُنِي
بل قد يتكون من عدد متصل من الطباقات، كما في قوله :
مَالُوا إِلَيْكَ مَخْبَةً فَتَجَمَّعُوا
وَرَأَوْا عَلَيْكَ مَهَابَةً فَتَفَرَّقُوا
وسبق لنا أن قرأنا قوله للخليفة القادر بالله :
إِلَّا الْخَلِيفَةَ مِثْلَ زَنْكَ إِنْ أُنِي
أَنَا عَاطِلٌ مِنْهَا، وَأَنْتَ مَطْوِقٌ

فبين العاطل والمطوق تضاد في المعنى، أو طباق... ومثل هذا كثير. والميزة التي يحققها الطباق أنه يقابل بين الأضداد مما يحرك الخيال بين النقيضين. ويصنع حواراً معنوياً بين متضادين، والضد يتحدد، ويتقوي معناه بعرضه علي ضده.

أما الجناس فإنه وسيلة لتأكيد الإيقاع الصوتي من جانب، وتوليد معان جديدة من نفس المادة اللغوية من جانب آخر، ونوضح هذا من خلال هذين البيتين في مطلع قصيدته التي ذكر فيها يوم القبض علي الخليفة الطائع لله، وكان الشريف حاضراً، وتمكن من الهرب :

مَنْ لِي بِبُلْغَةِ عَيْشٍ غَيْرِ فَاضِلَةٍ
تَكْفُنِي عَنْ قَذَى الدُّنْيَا وَتَكْفِينِي

× × ×

قَالُوا : أَتَقْنَعُ بِالْدُّونِ الْخَسِيسِ، وَمَا

قَنِعْتُ بِالْدُّونِ بَلْ قُنِعْتُ بِالْدُّونِ

إن مادة "قنع" هنا صنعت فعلين لهما الأساس الصوتي الواحد، ولكنهما متباعدان في المعني فالقناعة الرضا بالقليل، وتقنع أُجْبِر علي تقبل الأمر، وأحيط به فكأنما ارتدي قناعاً. أما "الدون" فقد حققت الجنس الكامل لأنها الكلمة ذاتها.. ومثل هذا يقال في البيت الأول، في العلاقة الصوتية والمعنوية بين "تكفى" و"تكف".

ثانياً : الحرص علي الإيقاع، وتعميق الحس الموسيقي، والشاعر العربي يحرص علي هذا الأمر لأنه يخاطب الأسماع قبل العيون، فالقصيدة قديماً كانت تصل عن طريق الإلقاء، وليس عن طريق النشر، ومن هنا كان الحرص علي الوزن ووحدة القافية، ولكن الشاعر قد يميل إلي تعميق الإيقاع، وذلك بمراعاة التوازن ووحدة البيت، بحيث تتابع كلماته في وحدات موسيقية متسقة متساوية، كأن يقول مخاطباً شبابه، أو معاتباً، حيث فاجأه الشيب وهو لا يزال في بداية الشباب:

يَا زَائِرًا مَا جَاءَ خَتِّي مَضًى

وَعَارِضًا مَا جَسَّدَ خَتِّي أَنْجَلِي

نتأمل وحدات هذا البيت فنجد : زائر = عارض، ما جاء = ما جد، حتي = حتي.

ونقرأ هذا البيت ونلاحظ وحداته الصوتية، وبنيتها الصرفية:

أَفْنِي الْعَدِي، وَقُضِيَ الْمُنِي

وَبَنِي الْعَلَا، وَنَجَا سَلِيمَا

إن الأفعال الأربعة الماضية علي صيغة واحدة: أفني — قضي — بني — نجا، وكذلك اتحدت صيغة المفعول : العدي — المنى — العلا..

— القسم الأول — المبدعون والرؤية —

وتظهر قيمة هذا التكوين الصوتي الإيقاعي حين يمتد في أكثر من بيت،
شريطة ألا يكون متكلفاً مفتعلاً .. إنه يجعل الأداء يتدفق، والمشاعر تعمق عن
طريق الطرب الصوتي، كما في هذه الأبيات التي يتضح معناها أنها في الرثاء:
هَيْهَاتَ أَصْبَحَ سَمْعُهُ وَعَيْنَانَهُ

فِي التَّرْبِ قَدْ حَجَبْتُهُمَا أَقْذَاؤُهُ
يُمْسِي وَلَيْسَ مَهَادِهِ حَصْبَاؤُهُ
فِيهِ وَمُنِيسُ لَيْلِهِ ظَلَمَاؤُهُ
قَدْ قَلْبَتْ أَعْيَانُهُ، وَتَنَكَّرَتْ
أَعْلَامُهُ، وَتَكَشَفَتْ أَضْوَاؤُهُ
مُغْفٍ وَلَيْسَ لَلَّذَةِ إِغْفَاؤُهُ
مُغْضٍ، وَلَيْسَ لِفِكْرَةِ إِغْضَاؤُهُ
وَجْهٌ كَلَمَعَ الْبَرْقُ غَاضٍ وَمِیْضُهُ
قَلْبٌ كَصَدْرِ الْعُضْبِ قُلٌّ مَضَاؤُهُ

ثالثاً : يثار الصيغ السهلة التي تسري علي السنة الناس وكأنها مأثور
شعبي يقرب شعره إلي الناس، ويمسح عنه وحشة الغريب، واستغلاق الوحشي
من الألفاظ، فيقول مثلاً في أمر ورد عليه وشغل قلبه :
إِنْ أَشْبَرَ الْخُطْبِ فَلَا رَوْعَةَ

أَوْ عَظُمَ الْأَمْرُ فَصَبْرٌ جَمِيلٌ
لِيَهْـوِينَ الْمَرْءُ بِأَيَّامِهِ
إِنْ مَقَامَ الْمَرْءِ فِيهَا قَلِيلٌ
إِنَّا إِلَهِي اللَّهِ وَإِنَّا لَهُ
وَحْسَبْنَا اللَّهَ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ

— القسم الأول — المبدعون والرؤية —
وبعد ...

فهذه رحلة سريعة، ونظرة عامة حول حياة الشريف الرضي وبعض شعره، ركزنا فيها علي حجازيته المشهورة وبعض الجوانب المهمة فيها.. ووقفنا علي ثلاث خصائص فنية يمكننا أن نعتبرها مميزة لفنه الشعري بشكل عام، وقد ظهرت واضحة جليلة فيما كتبه عنه الثعالبي في يتيمته.



الصنوبري

وتشخيص الطبيعة

هو أحمد بن محمد بن الحسن الضبي، الصنوبري، أحد أعلام الشعر في العصر الثاني، حيث توفي عام ٣٣٤ هـ، فهو بهذا معاصر العباسي لكبار الشعراء في ذلك العصر، الذي تنهض أركانه الفنية علي إبداع الثلاثة الكبار: أبي عبادة البحرني المتوفي عام ٢٨٤ هـ، وأبي تمام المتوفي عام ٢٣١ هـ، وأبي الطيب المتنبي المتوفي عام ٣٥٤ هـ.

فالصنوبري بهذا الترتيب الزمني يقع في الوسط، لأنه توفي بعد رحيل أبي تمام بثلاثة أعوام فقط.

مع هذا نلاحظ أنه لم ينل من الشهرة وذبوع الشعر ما ناله أحد هؤلاء الثلاثة، بل إن اسمه وفنه الشعري لا يتصدر دائرة الوعي بأقسام الشعر وما يمثله الشعراء في زمانه أو بعد زمانه، والعبارة المشهورة التي قالها أبو العلاء المعري تجمع بين هؤلاء الثلاثة "الكبار" وتعطي لكل واحد منهم مكانا أو خاصية مميزة. هذه العبارة هي: "المتنبي وأبو تمام حكيمان، والشاعر البحرني وما تدل عليه هذه المقولة من الوجهة النقدية أن العنصر الفكري في شعر المتنبي وأبي تمام يغلب علي الاهتمام بالعناصر الفنية الخالصة، في حين يهتم البحرني بتلك العناصر الفنية أكثر من اهتمامه بإثارة أفكار عميقة. وهذا حق علي وجه الإجمال، فالمتنبي شاعر الحكمة وشاعر ضرب الأمثال، وشاعر المعاناة الإنسانية للزمن وأحداثه. وأبو تمام شاعر الفلسفة والمنطق والاستعارات العميقة الغامضة. أما البحرني فقد كان يقال عن شعره إنه "سلاسل الذهب" لما

— القسم الأول — المبدعون والرؤية —

فيه من إقاعات أخاذة، وتدفق أسلوبى، وبساطة في التصوير، ووضوح في المعانى. ولهذا قال عنه الأمدى - في مجال الموازنة بين شعره وشعر أبي تمام - إن شعر البحتري يحافظ علي عمود الشعر العربى، أي مجموعة التقاليد الفنية التي يحبها ويؤثرها الذوق العربي في الشعر.

وفي كل هذه الالتفاتات النقدية والملاحظات الفنية يتم تجاوز شعر الصنوبرى، الذي لم يكن - من الناحية الفنية - يقل عن مستوي هؤلاء الشعراء الكبار، ومن واجبنا أن نبحث عن تعليل، أو أسباب مقبولة، وفي رأينا أن هناك ثلاثة أسباب أساسية: الأول أن الشاعر "الصنوبرى" من أهل أنطاكية، وعاش أطول مراحل عمره في حلب، وتذكر المصادر أنه تنقل بين مناطق أخرى كالموصل، والرققة، وزار دمشق كذلك، ولكن إقامته ارتبطت بحلب، وهذا يعني أنه ظل بعيدا عن المدن الحاكمة التي يقيم بها الخلفاء وكبار السلاطين والولاة، ذلك الوقت، وحين نراقب حركة الشعراء الثلاثة السابقين، سنجد أنهم، بمجرد انتشار أسمائهم وذيوخ أشعارهم يتوجهون إلي عاصمة الخلافة (بغداد) - كما في حالة أبي تمام والبحتري، س أو إلي بلاط أمير كبير، مثل المتنبى في بلاط سيف الدولة بحلب، ثم إلي الفسطاط حيث يحكم كافور الإخشيدي.

وهذا الرحيل لم يكن تغييرا في المكان فقط، بل في فن الشعر كذلك، فهؤلاء الشعراء اختصوا بشعر المديح، وجعلوا فيه أعظم مواهبهم، أما الصنوبري فقد مدح أيضاً، ولكن مديحه كان لأمرأ محدودى السلطة والشهرة، إنهم أمرأ حلب أو الموصل وليس لهم بذخ الخلفاء ومن يتشبهون بالخلفاء.

السبب الثاني: أن الفترة التي شهدت نشاط الصنوبري الشعري كانت - في تلك المنطقة المشار إليها في السبب الأول - فترة قلاقل وحروب بين الأمراء، وتنازع علي المدن، وتحريك الحدود، ولهذا لم تكن "مدينة حلب" التي عاش بها الصنوبري هي، "إمارة حلب" التي عاش بها المتنبى رغم تقارب الزمان بين الفترتين. لقد استولي الحمدانيون علي حلب عام ٣٣٣هـ ودخلها ناصر الدولة الحمدانى، ومعه أخوه سيف الدولة، وقد مدح الصنوبري سيف

— القسم الأول — المبدعون والرؤية —

الدولة عام دخوله إلى حلب، وأعجب الأمير الحمداني بشعره، فأجزل صلته، وجعله أميناً لمكتبته، ولكن الشاعر توفي في العام التالي. فهذا الزمن المضطرب لم يساعد الشاعر علي إذاعة شعره، وعلي التنقل بأمان بين مراكز الثقافة في الدولة الإسلامية. ومن الواضح أن هذين السبيين موضوعيان، لادخل للشاعر فيهما.

أما السبب الثالث فهو شخصي ذاتي، فقد كان — خاصة في أيام شبابه — ينطلق علي هواء في العبث واللهو والشراب، يسهر في "دير زكي" برفقة فتیان يناقسونه في مجونه وانطلاقه، ويخرجون معا في رحلات الصيد البرية والبحرية، ومن شأن هذه الحياة الماجنة أن تلهي الإرادة عن التطلع إلي الأمور الجادة، والاهتمام بالتفكير في المستقبل. ولعل هذا التعلق بالرحلة وبالرياض وبالطبيعة هو الذي وجّه موهبته الشعرية إلي الفرح بجمال الكون، والاندماج بمظاهره، وإنطاق كائناته من زهر وشجر وطيور وضياء وأمواج .. والدخول معها في علاقة "إنسانية" وكأنها تشاركه مشاعره، وتجسد أمامه انفعالاته.. وهذا هو الملمح الفني الأساسي الذي شُهر شعره به، ويستحق أن نبرزه من بين أغراض شعره الأخرى.

في نسبة "الصنوبري" ما يلفت الانتباه، فمن أين جاء هذا اللقب؟ يذكر هو تفسيراً خاصاً به. وهو أن جدّه كان يعمل في "دار الحكمة" في زمن الخليفة المأمون، وأن هذا الجد اشترك في مناظرة حضرها المأمون، الذي كان مهتماً بالقضايا العقلية والفلسفية، كما كان مشغولاً بالمناظرة بين العلماء، وقد أعجب الخليفة بذلك الجد، فقال له: إنك لصنوبري الشكل، دلالة علي ذكائه وحدة مزاجه، وربما كان شكل وجهه ورأسه يعطي هذه الصورة، أي ذا شكل مخروطي، والمهم أن اللقب انتقل مع إبنائه، وقد افتخر به الشاعر فقال :

إذا غزينا إلي الصنوبر لم نغز إلي خامل من الخشب
لا بل إلي باسق الفروع علا مناسباً في أرومة الخشب

وقد كان الصنوبري شيعياً، وقد مدح زعماء آل البيت النبوي، وراثهم، وله في الإمام الحسين مراث كثيرة، ولكنه لم يكن يهتم بالرابطة المذهبية فيما يتجاوز هذا الولاء الروحي التاريخي لآل البيت في الماضي وفي زمانه، دون أن يلحق بالأقطار أو الإمارات التي ينتمي حكامها إلي التشيع، وهذا — فيما نرجح — يرجع إلي حرصه علي حياته الشخصية المنطلقة مع الأهواء والعبث. وكذلك تذكر المصادر أنه كان علي قدر من الثراء، وأنه كان يملك قصراً وضيعة وبستاناً في حلب، وهذا يدل علي أن شغفه بالورود والرياحين، وكثرة إنطاقها وتشخيصها، يرجع إلي أنه كان يعيش بينها، ويرعاها، ويغذي بها خياله كل يوم.

إن هذا المحور الموضوعي: محور الشغف بالطبيعة وبمظاهرها الجمالية، الذي اتخذ سمناً فنياً، هو التمثل والتشخيص، قد تميز به الصنوبري من بين شعراء عصره، وقد سبقه علي هذا الطريق شعراء آخرون في مقدمتهم أبو نواس، وابن المعتز، الأول يشاركه نزعتة الحسية ومجونه وعبثه وشغفه بمظاهر الجمال، والآخر يشاركه في ترفه ورقة ذوقه واهتمامه بالتصوير المسجد للمعاني، والممثل للحالات النفسية. ولكن الصنوبري يسبقهما معاً في درجة الاهتمام، وفي جعل هذه الطبيعة موضوعاً لقصيدة قائمة بذاتها، وبتمامها، وليست عدة أبيات في مدخل غرض شعري آخر، أو في أثناء ذلك الغرض الآخر، وكأنها نوع من الحلية أو الاستطراد.

لقد كان لي اهتمام خاص بشعر الطبيعة (انظر : التجديد في وصف الطبيعة بين أبي تمام والمتنبي) وتعقبت تعامل الشاعر العربي القديم مع الطبيعة بدءاً من العصر الجاهلي، وحتى عصر المتنبي. ولم يكن بين أيدينا — إلا في النادر — قصائد خالصة لوصف الطبيعة، أو إظهار الفرح بها. لقد تجلّت الصحراء بحيوانها ونباتها وشمسها وليلها وقمرها في الشعر الجاهلي والأموي أيضاً، ولكن هذا الإحساس المترف بالجمال لم يظهر إلا قرين عصر الاستقرار والتحضر والاتصال بالتقافات الأخرى ... في العصر العباسي.

إن علاقة الإنسان بالطبيعة قوية وفطرية، فهو يغيش بها ومعناها، وعلاقة الشاعر بالطبيعة أقوى، لأنه يتأملها، وهي التي تتسع لتفريج حزنه إذا كان

— القسم الأول — الهيدعون والرؤية —

مكروبا، ولمعانقة فرحه حين يكون سعيداً، ولهذا كان أكثر تعامل الشاعر مع عناصر الطبيعة أنه يستمد منها الصور الشارحة المجسدة لصفات الإنسان، وانفعالاته، وهذه الصور — غالباً — جزئية، تأتي في نمط مجازي (استعارة — كناية — تشبيه) وقد تمتد فتصبح لوحة ذات حياة وحركة، يمكن أن نستخرج منها دلالة تتصل بفكر الشاعر أو معاناته، كما كان يفعل ذو الرمة (أحد الشعراء المعدودين في العصر الأموي — انظر عنه كتابي : الحركة البينية في البائية الكبرى لذي الرمة) مع الأطباء والحرر الوحشية والنعام، وما تعاني في الصحراء، يقرب بوضعها في لوحات حية، معاناته هو في حبه لمية، بل معاناته في الحياة في جملتها. إننا في قصائد الصنوبري ومقطوعاته، لا نجد صور المعاناة، والقهر، والضيق، وإنما نجد صور الرخاء والراحة والنفس السعيدة بكل ما تري وما تعيش. وستكون لنا وقفة مع نماذج من شعره، ولكننا قبل هذه الوقفة يجب أن نتذكر أن هذا الشاعر لم يكن منفصلاً عن تطور الشعر العربي، وأيضاً لم يكن قد استحدث ما لبس فيه، فهو من الناحية الفنية يتأثر بطريقة أبي تمام في اهتمامه بالبدیع، بصفة خاصة فن الجناس، والطباق، ويهتم بالاستعارة أكثر من التشبيه، كما أنه علي طريق الموضوع ذاته — أي الاهتمام بصور الطبيعة — يتأثر خطو أبي نواس وابن المعتز وابن الرومي أيضاً، ولا يعني هذا أن الصنوبري لم يصف شيئاً، أو أنه مجرد "صدي" لمبتكرات هؤلاء الشعراء، فسنري — بالأمثلة — أن له حضوراً خاصاً، وقدرة تتجاوز أهم شعراء الطبيعة في الشعر التراثي العربي، ابن المعتز، الذي يقول عنه المستشرق آدم متز، في كتابه الشامل: الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري — عصر النهضة في الإسلام — : وعند ابن المعتز نفسه نجد الشعور بجمال الطبيعة والتمتع به يظهر قوياً في الخمریات، فقد بدأ أصحاب الشراب يتمتعون بجمال الجنان والأشجار، ويشربون بين الورد والنرجس والجلنار والأقحوان، وغناء الطيور، وذلك كله في الربيع "وموسم الحياة".

إن المستشرق آدم متز يعد الصنوبري صاحب مذهب خاص، أو مؤسس اتجاه فني متميز، إذ يصفه بأنه "أول شاعر للطبيعة في الأدب العربي" هذا علي

— القسم الأول — المبدعون والرؤية —

المرغم مما وصف به شعر ابن المعتز من قبل، ويذكر للصنوبري ولعه الشديد بالسماء والضياء والهواء مع التطلع إلي أسرارها (أسرار الطبيعة) الجميلة. ويذكر له قوله في إحدي أغاني الربيع :

وإن كان في الصيف ريحانٌ وفاكهةٌ	والأرض مستوقد والجو تنورٌ
وإن يكن في الخريف النخل مخترقاً	فالأرض عريانة والجو مقررٌ
وإن يكن في الشتاء الغيث متصلاً	فالأرض محصورة والجو مأسورٌ
ما الدهر إلا الربيع المستنير إذا	جاء الربيع أتاكَ النور والنور
والأرض يا قوتة والجو لؤلؤة	والنبت فيروزج والماء بلورٌ
تبارك الله! ما أحلي الربيع ! فلا	تغرر، ففايسئه بالصيف مغرورٌ
مَنْ شَمَّ طيب جنيات الربيع يقل	لا المسك مسك ولا الكافور كافورٌ

ويضيف هذا المستشرق ثلاثة أمور تستحق أن نتذكرها في دراستنا لهذا الشاعر:

١- أن الصنوبري لم تهتم به أهم مصادر الترجمة للشعراء، إذ كان صغيراً في زمن الأصفهاني فلم يهتم به كتاب الأغاني، وكان مسناً في زمن الثعالبي فلم يهتم به في كتاب يتيمة الدهر، ولهذا ظل ديوانه متفرقاً لا يهتم أحد بجمعه، حتي تصدي لهذا الدكتور إحسان عباس في زمن ليس بالبعيد.

٢- أن الصنوبري مؤسس فن أطلق عليه "التلجيات" إذ تغني بالثلج، ووصفه، ولم يكن شاعر عربي سبقه إلي هذا، ومن البدهي أن الجبال في شمالي سورية والعراق تكسي بالثلج أيام الشتاء، وهذا ارتباط طبيعي بين الشاعر والبيئة، يقول:

ذَهَبَ كَوْوسُكَ يَا غَلا	م فَإِنَّهُ يَوْمَ مَفْضَضْ
والجو يجلي في البيا	ض وفي حُلي الدرّ يعرض
أتظنن ذا ثلجا وذا	وردٌ علي الأغصان يُنْفَضْ
ورد الربيع ملونٌ	والورد في كانون أبيض

٣- وأن الصنوبري استصفي صديقاً شاعراً هو "كشاجم" الذي شاركه لهوه وسروره، كما شاركه في اتجاهه الفني، وهو تشخيص الطبيعة، وإظهار جمالها في قطع وقصائد تستقل بنفسها، ففن كشاجم الشعري هو استمرار لفن الصنوبري.

لقد تعددت فنون الشعر عند الصنوبري ما بين مدائحه في أمراء عصره، وقصائده المتنوعة في آل البيت النبوي، وما يتصل بالعقيدة المذهبية، كالوصية، أو التاريخ النضالي، كاستشهاد الحسين، أو ما يدل علي ولائه ومودته لزعماء آل هاشم في منطقته بصفة خاصة، وهو في كل هذا يتشابه مع غيره من شعراء الشيعة، فلن يخرج عما سبق إليه كثير عزة في العصر الأموي، أو السيد الحميري في العصر العباسي الأول، بل إنه يتشابه كذلك في كثير من مقطوعاته الغزلية، وفي تفضيله التغني بالطبيعة والشراب، علي الوقوف علي الأطلال. إننا نجد صدي بشار بن برد في هذه القطعة الغزلية التي قالها في إحدى الجميلات المسيحيات ممن كان يلقاهن في دير زكي، حيث يطيب له الشراب وإنشاد الشعر بين رهطه:

لا ومكان الصليب في النحر	منك ومجري الزنار في الخصر
والحلق المستدير في سَبَج	علي الجبين المصوغ من دُرٍّ
وسكر أجفانك التي حلف الـ	فتورٌ ألاً ثقيق من سكر
وأقحوانٍ بغيرك منتظم	علي شبيه الغدير من خمر
ما صبر الشوق لي فأصبريا	مَنْ حُسْنُهُ فِيهِ قِلَّةُ الصَّبْرِ

وهذا الوصف — علي أية حال — شكلي لا يدل علي عاطفة حقيقية، وفي هذا ما يؤكد أن شغف الصنوبري بالطبيعة كان نقطة التميز الأساسية في شعره. وكذلك نجد صدي أبي نواس، في ترهيدته في البداية الظلمية والتهمك بها، وإن كان أبو نواس يضع الخمر في مفتتح قصائده، فإن الصنوبري يؤثر الطبيعة ويرأها الأحق بأن تصدر القصائد :

وصف الرياض كفاني أن أقيم علي وصف الطلول فهل في ذاك من باس

— القسم الأول — الهجوعون والرؤية —

يا واصف الروض مشغولاً بذلك عن منازل أوحشت من بعد إيناس
قل للذي لام فيه هل تري كلفاً بأملح الروض إلا أملح الناس؟

علي أن الصنوبري يصل أقصى مدي لفنه في تشخيص الطبيعة، في
قصيدة نادرة المثال بالنسبة للشعر العربي، ففي هذه القصيدة تنافست الأزهار
وتبارت في مجال الحسن، وحكم فيها بالتفوق للنرجس. ولعل ابن الرومي سبق
إلي شيء من هذا، ولكن قصيدة الصنوبري أكثر اكتمالاً وإشباعاً وتوازناً، كما
نري في هذا النص:

جس من حسنه، وغار البهارُ	خجل الورد حين لاحظته النر
صفرةً، واعتري البهار اصفرارُ	فعلت ذاك حمرةً وعلفت ذا
عن ثنايا لثامهن نضارُ	وغدا الاقحوان يضحك عجباً
سن لما أذيعت الأسرارُ	ثم نمّ المنام واستمع السو
صار فيهما لطمه آثارُ	عندها أبرز الشقيق خدوداً
كما تسكب الدموع الغزارُ	سكبت فوقها دموع من الطلّ
ب حداد وخانها الاضطبارُ	فاكتسي البنفسج الغضّ أثوا
حتي آذي به الإضرارُ	وأضرّ السقام بالياسمين الغضّ
فوافاه جفيل جرارُ	ثم نادي الخيريّ في سائر الزهر
جس بالجفيل الذي لا يبارُ	فاستجاشوا علي محاربة النر
تحت سجفٍ من العجاج يثارُ	فأتوا في جواشنٍ سابغات
ضّ ضعيفاً ما إن لديه انتصارُ	لما رأيت ذا النرجس الغـ
د حذاراً أن يغلب النوارُ	لم أزل أعمل التلطف للور
ه تغني الأطيّار والأوتارُ	فجمعنا همو لذي مجلس فيـ
تدمن اللحظ حولها الأبصارُ	لو تري ذا وذا لقلت خدود

— القسم الأول — المبدعون والرؤية —

١- إن المشهد العام في هذه القصيدة إنساني ، فالفعل ورد الفعل البشري هو الذي نظم خطوات التدرج الفني القصصي في القصيدة، وكذلك كانت النهاية — أو لحظة المصالحة — فعلاً إنسانياً، وكذلك الشاعر في الأبيات الأربعة الأخيرة جعل المشاركة الإنسانية تنتقل من المستوي الرمزي التنظيري إلى مستوي التدخل المباشر، ذلك حين قال: "لما رأيت ذا النرجس" — "لم أزل أعمل التلطف" — "فجمعنا همو"، فالفعل هنا إنساني صريح..

فالشاعر هو الذي رأى، وأعمل الحيلة، وصنع مجلساً جمع فيه أطراف النزاع، ولو أنه احتفظ لأنواع الزهر المتنازعة أن تقوم بهذا العمل التوفيقى بذاتها، استجابة لطبعها الجميل، وانتسابها إلى عالم من الشذا والبرقة... لكانت القصة، وكان الرمز فيها أبهى، ولكن هذا التطوير، أو المنعطف الذي تطورت إليه المنافسة دفع إلى الجو التمثيلي المتخيل صورة منعكسة مباشرة من مجالس الصنوبري (الواقعية) التي تترين بكل أنواع الزهر دون تفرقة.

٢- وفي هذه القصيدة تحولت خصائص الزهر اللونية، والشمية، واللمسية، والشكلية، إلى حالات نفسية، وصفات وحركات... فحمرة الورد من الخجل، وصفرة البهار غيرة، وزهرة الأقحوان فم ضاحك ظهرت ثناياه جذلاً، والبياض الشمعي لون الياسمين إنما هو من سقامه (مرضه) أما شقائق النعمان فحمرتها الداكنة إنما هي أثر لطم الخدود، ويمضي البنفسج بزرقتة الداكنة لابسا ثياب الحداد، ولا تفوته دقة التدرج في هذه الصورة فقد جعل الزرقة الخفيفة في أعلي زهرة البنفسج بمثابة الدخان.

٣- ومن المتوقع أن يكون هذا الحشد من الأزهار مؤدياً إلى شيء من التكلف، وهذا شأن المبالغة في أي شيء، حتي لو كان جميلاً، ولكن ما يهمه أنه انتصر للنرجس فجعله يسيطر علي الجميع (الأزهار والبشر أيضاً) بما له من عيون ساحرة، وقد وصفت هذه القصيدة بأنها ذهنية التركيب، بمعنى أنها مصطنعة بالتأمل والتدبير، وليست من وحي الطبيعة والفطرة الهادية، ففي القصيدة أسماء: الورد، والنرجس، والبهار، والأقحوان، والسوسن، وشقائق النعمان، والبنفسج، والياسمين، والحيرى، فهذه تسعة أنواع من

الأزهار منظومة في سياق حكاية، ينتزع كل نوع وصفه، ويحاول أن يكتسب معنى، ويدخل في علاقة، فمن المتوقع أن ينجح الشاعر في بلوغ هذا الهدف حيناً، وأن يعجز امتداد القصيدة التي لم تزد عن خمسة عشر بيتاً عن تحقيق مراد الشاعر.

قد يكون الانتصار للنرجس، وعقد المصالحة من أجله، مجازة لقصيدة ابن الرومي التي انتصر فيها للنرجس كذلك، وكان الصنوبري قد عقد قصائد غيرها انتصر فيها للورد... وهذه ناحية عقلية ترتبط بمبدأ "شعري" في التراث العربي، فعلمة الشاعر المقتدر أنه يستطيع أن يمدح الشيء، ثم يستطيع أن يذم الشيء نفسه، ويكون مقنعاً في المرتين... أي أن الشاعر هو الذي يستطيع أن يحسن القبيح، ويقبح الحسن، وهذا دليل قوة الشعرية، وأنه يقدر أن يري الأشياء في ثوب غير الذي نألف أن نراها فيه.

علي أنه من الممكن أن يكون الانتصار للنرجس — في هذه القصيدة — عودة إلى منطقة حلب التي كان يكثر فيها النرجس. وكان هو الزهر المفضل في المجالس.

هناك قطع أقل تكلفاً، أو هي بعيدة عن التكلف، لكنها لا تتشكل في سياق قصة أو حكاية، إنها من الوصف المباشر، ومن هنا نجد لها إيقاعاً جميلاً، وصوراً مؤثرة، وسياقاً مقبولاً، حيث يمتزج الزهر بحياة البشر، ويتبادل معها الصفات، كأن يقول:

يا ريمُ قومي الآن وبحك فانظري	ما للربي قد أظهرت إعجابها
كانت محاسن وجهها محجوبة	فالآن قد كشف الربيع حجابها
وردٌ بدا يحكي الخدود ونرجسٌ	يحكي العيون إذا رأت أحبابها
وكان خرمه البديع وقد بدا	روس الطواوس إذ تدير رقابها
والسنرو تحسبه العيون غوانيسا	قد شممت عن سوقها أثوابها

— القسم الأول — المبدعون والرؤية —

إن إشباع الصورة بالحركة النفسية مثل المشبه به في (العيون إذا رأت أحبابها) والحركة الحسية اللونية في المشبه به أيضاً في (روس الطواوس إذ تدير رقابها) والحركة الحسية النفسية، وما تحرك من شعور في المشبه به كذلك في (غوانيا قد شممت عن سوقها أثوابها) هذا الإشباع استبعد الاتهام بالذهنية، ومن ثم تجنب التكلف، وحافظ علي سمته الأساسي كأحد أصوات الطبيعة الموهوبين في تاريخ الشعر العربي.



محمد الفايز

ومطولاته الشعرية

طارت شهرة محمد الفايز الشعرية، وطالت قامته الفنية، عندما بدأ بنشر أولي قصائده الطوال تحت عنوان واحد هو "مذكرات بحار"، وقد تتابعت تحت هذا العنوان عشرون مذكرة، ما لبثت أن لفتت بايقاعها المتميز، وصورها الشجية، وعنايتها بالتفاصيل الحسية والنفسية، وقبل كل شيء ما فيها من صدق وضعف إنساني لا ينتمي إلي الوهن والخذلان قدر ما ينتمي إلي الإيمان القدري والرقّة والدمائة. هذه المذكرات التي نشرت سلسلة في الصحافة، جمعت بعد ذلك في ديوان خاص لم يتح لنا الاطلاع عليه، ثم استقرت ضمن قصائد ديوان "النور من الداخل" الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٦ وحمل في صفحته الأخيرة شهادات عدد من شعراء المرحلة ونقادها يشيدون بالقصيدة التي شقت طريقاً خاصاً غير مطروق في الشعر الكويتي قبلها، وربما في الشعر العربي الحديث، أو هذا علي الأقل ما تعلنه شهادة الشاعر بدر شاكر السياب، إذ يقول: "يعتبر محمد الفايز من الشعراء الطليعيين القلائل الذين عرفتهم منذ خمس عشرة سنة". أما فاروق شوشة — الشاعر الإعلامي المعروف — فيقول: "إن مذكرات بحار أطرف وأحسن ما كتب في السنوات العشر الأخيرة". وبمثل هذا يشهد محمود الحوت، والخالصة أن "مذكرات بحار" لفتت الأنظار إلي الشاعر ومنحته الشهرة، وبالقياص عليها توقع نقاد الشعر وجمهوره من هذا الشاعر عطاء غزيراً، وتجديداً محسوباً. ولسنا هنا في مجال التقييم، أو إصدار الأحكام، لنقرر هل استطاع محمد الفايز أن يتجاوز

— القسم الأول — المبدعون والرؤية —

بدايته المثيرة، وأن يقدم لحركة الشعر العربي زاداً جديداً يواكب ثورة الشعر الحديث ويضمن له — ومن ثم للشعر الكويتي — مكاناً في موجات التجديد التي تتابعت منذ الستينيات، وقصيدة التفعيلة، وحتى رحيله عشية التحرير (فبراير ١٩٩١) وكانت قصيدة النثر تتنازع القديم والجديد كليهما في حقها، أو ادعائها أن تكون النغمة الصحيحة في زمانها، والزمن الآتي أيضاً، فقد يكون هذا الإسهام قد تحقق — ولو بدرجة ما — في قصائد أخرى للفائز، كما أن بعض نتاجه ظل يراوح في موقعه، بل إن بعضه يعدّ خطوة متراجعة عن تلك البداية المؤثرة التي تستولي علي مشاعرنا حين نقرأ قصائده الأولى. ولا يقتصر الأمر علي "مذكرات بحار" فهناك أيضاً — في الديوان نفسه — القصائد: من بلاد الهولو — العجر ومدينة البحار — أربع أغنيات لجارية القصر — لكم كرمكم، وجميعها تجمع بين الشعري والواقعي في ضفيرة واحدة يجدها الشاعر بإتقان تميزت به أشعاره في مذكرات بحار.

لقد تتابعت دواوين محمد الفايز عبر خمسة وثلاثين عاماً من الشعر :
السنور من الداخل — الطين والشمس — رسوم النغم المفكر — بقايا الألواح —
ذاكرة الأفاق — لبنان والنواحي الأخرى — حذاء اليهودج — خلاخيل الفيروز،
فهذه ثمانية دواوين، نؤثر أن نتوقف عند نمط واحد من قصائدها، ونقصد تلك المطولات، التي يبدو الديوان فيها كأنما هو سلسلة متتابعة، أو مراحل لبناء فني واحد هو القصيدة / الديوان. والطريف أن الشاعر الذي بدأ بمطولة، هي "مذكرات بحار" ختم نشاطه بمطولة أخرى هي "خلاخيل الفيروز"، وبين البداية والنهاية مطولة أخرى انبسطت عبر صفحات ديوان: "رسوم النغم المفكر".

وقبل أن نتوقف عند هذه الدواوين الثلاثة نوضح أنها لا تنتمي إلي ذات النمط البنائي، وإنما تنقسم إلي نوعين. الأول هو القصيدة المسلسلة، وهي القصيدة التي تحكي حكاية، وحيث توجد "الحكاية" فإن التعاقب الزمني هو الذي يحكم حلقات السلسلة، فهذا البحار الذي يحكي لنا مذكراته (والأحرى أن نطلق عليها: ذكرياته) يبدأ من نقطة، ليتطور بها في الزمان، ويتحرك في المكان، إلي أن يصل إلي نهاية يرتضيها تكون قد اكتملت بها حكايته، أو هي حكايته

— القسم الأول — الهبطيون والرؤية —

بصفة خاصة. أما المطولتان الأخريان، فليس فيهما حكاية، ولم يكن هناك عنصر تراتب، في الزمان، ولا تنوع في المكان، ومن هنا لم تتوالد مراحل المطولة، وإنما تجاوزت، فإذا صح أن "مذكرات بحار" قصيدة رأسية. فإن الامتداد في "رسوم النغم المفكر"، وفي "خلاخيل الفيروز" أفقى، يقوم علي التجاور الأفقى، علي الطريقة التي نجد عليها اللوحات في معارض الصور، فقد يتحقق بين الصورة والأخرى اتفاق في الأسلوب، أو تقارب في الألوان، أو تشابه في الموضوع، وقد لا يتحقق شيء من هذا، بل قد تكون العلاقة بين الصورتين علاقة تناقض، وهذا محتمل الوقوع في "رسوم النغم المفكر" حيث استقل كل نغم برقم (في الديوان ثمانية وسبعون نغماً) وهذا الرقم يعطي انطباعاً بالاتصال والانفصال معاً، وهذا ما سنلاحظه في العرض الموضوعي والتحليل الفني.

أما "خلاخيل الفيروز" فهي نقش يذكرنا بنقوش "الأرابيسك" حيث يطعم الحفر في الخشب بقطع الصدف والمعادن المختلفة. إن كل نقش يتحدد بمادته وشكله، ولكنه في عزلة عن الآخر، فهناك منظور عام، أو تصميم، يسفر عن علاقات تكتشف بالتأمل ومعاودة النظر. وبذلك لا نقول عن هذين الديوانين إن القصيدة فيهما سلسلة، وإنما هي من حلقات متجاورة لم تتداخل لتصنع سلسلة، ولم تستقل بذاتها لتفضي بسرّها بمعزل عن أخواتها. هذا هو — باختصار — الأساس الجمالي (الشكلي) الذي نبدأ منه عملية التقى، ونطلق عبره إلي تفاصيل السلسلة، أو الحلقات، لنعرف علي أسباب الإعجاب بها، ولماذا اعتبرت أساساً مقنعاً لترسيخ شاعرية محمد الفايز.

مذكرات بحار :

هي حجر الزاوية في شعر محمد الفايز، وهي التي يرددها الناس إلي اليوم، وهي التي أثارت الاهتمام النقدي بشعر الفايز، وهي التي توصف بأنها "سلسلة" وعلينا أن نعرف بها من هذه الزاوية، إذ لا بد، حيث نقرأ عشرين قصيدة تحمل أرقاما متدرجة، تحت عنوان واحد أن نفكر في جانب الثبات الذي

— القسم الأول — المبدعون والرؤية —

يمثله العنوان الثابت، وجانب التدرج الذي يوحي به تسلسل أرقام القصائد. إن المذكرة الأولى التي تصف أهوال المعاناة التي يعيشها البحار الكويتي في الغوص والسفر (وهي معاناة جسدية ونفسية) تنتهي بالفرح بالعودة إلى الوطن:

ها نحن عدنا ننشد "الهولو" علي ظهر السفينة

من رحلة الصيف الحزينة

ها نحن عدنا للمدينة

ولسوف نبحر حين تمطر في الشتاء

فإلي اللقاء

إن هذا التوقيت لرحلة الشتاء، والصيف، يؤكد دورة الحياة واستمرارها، كما يدل علي أن المعاناة مستمرة أيضاً، لقد أُلقي وعداً "إلي اللقاء" — في آخر تفجيلة من القصيدة — ليظل هذا اللقاء المرتقب معلّقاً حتي المذكرة الأخيرة، وهي الوحيدة التي تصدرها عنوان، قبل الرقم، وهو "العودة إلي الأرض" وفي هذه المذكرة الأخيرة، رغم مؤشرات القسوة، والجذب، والموت... تنتهي بترديد كلمة "سلام" ثماني عشرة مرة، وهذه الصيغة لها جذرها الإسلامي، إذ ترتبط بإعلان اللقاء، كما تعلن الفراق، وكذلك فلها أساسها الفلكلوري، فلا تزال العروس — في الخليج كله — تزف علي إيقاع الدفوف، وترديد "سلام، سلام .. سلام عليكم فردوا السلام".

وقد كان الفايز يفجر مكنون الموروث الروحي والاجتماعي معاً في ختامه لمذكرات البحار، أو ذكرياته، وكأنه يري في "السلام" المرتبط بالأرض، كل مفاتيح المستقبل، وهو في تأكيده للإيقاع بترديد الكلمة نفسها يتعقب مظاهر الحياة:

سلام علي نفحات الخليج

... ..

سلام علي الرمل عند الضفاف

... ..

سلام علي ذكريات السنين

... ..

سلام علي سفن العائدين

.. ..

سلام علي راحل للمغاص

سلام علي عائد من سفر

سلام علي ضاربات الدفوف الخ

ولقد استجمع الفايز قواه الروحية ليغوص في عمق الوجدان الخليجي الخاص المرتبط بالبحر والصحراء، ليعلن أن دورة الحياة المستمرة لابد أن تصل بالمعاناة القاسية إلي التجدد والانتصار علي الجذب والفقر والوباء، الذي صورته المذكرات المتعاقبة. لم يخصص الفايز كل مذكرة بموضوع، وإن كانت مقاساة البحار هي الموجة المستمرة. ولكن جوانب أخرى من هذه المقاساة تعلق أحياناً وتستأثر بالمشهد الشعري، فالماضي المكافح القاسي هو الذي بإمكانه أن يصنع الحاضر والمستقبل، هو ختام اللحن في المذكرة الرابعة:

يا نار موقدنا بمنزلنا القديم

ما زال دفوك في عروقي مثل آثار الجراح

في صدر والدي الضرير

قنديل عينيه أضاء لي الطريق

وجراحه مثل الهوامش في الطريق الشمس، يا وطن البحار

يا عندليب الفجر يا عطر القرنفل يا سماء

الرمل أورك بالدموع وبالدماء

ونعيد قراءة السطر الأخير (الرمل أورك بالدموع وبالدماء) فراهية الحاضر، وتوجهات المستقبل ليست ضربة حظ، وليست مصادفة.. إنها دماء البحارة، ودموع المعاناة التي جعلتهم لا يتخلون عن وطنهم، ولا يفرطون فيه، فمن حقهم أن يكون المستقبل لهم، وكذلك نجد التاريخ الكفاحي الكويتي يمثل بؤرة المذكرة السادسة، إذ يشير إلي معركة الجهراء، وحصار القصر الأحمر،

— القسم الأول — البطلون والرؤية —

والشمري الذي غامر بحياته ليتمكن الكويتيون من هزيمة الحصار. أما طيبة التي تحولت إلي المرأة / الرمز / الزوجة التي فقدتها الشاعر في هجمة من هجمات الوباء، ولم يشهد رحيلها عن الحياة، إذ كان في سفر من أسفاره التي لا تنتهي إلا لتبدأ. "طيبة" في المذكرات هي الشجن، وهي الحلم الرومانسي بالاستقرار، وهي الفرع المؤجل الذي يعمل بكل قواه ليصير حقيقة. "طيبة" هي المحور الأساسي، الخيط، الوجود الإنساني المعادل للراوي نفسه — "البحار" — ولهذا تأخذ مكانها في أكثر من مذكرة (الخامسة، والتاسعة) :

لم تنبت الأرض الزهور

وعظام موتانا بها ؟ أين الحبيبة ؟

ماتت من الجدي "طيبة"

من يشتري كل المحار ؟

من يشتري كل البحار ؟

بعيون "طيبة" يا نهار (المذكرة الخامسة)

... ..

لا ، لا تقولي رحلتي كانت طويلة

مازلت أذكر كل شيء عنك يا "طيبة" الجميلة

إني دفنتك في فؤادي

بين أضلاعي العليلة (المذكرة التاسعة)

لقد استطاع محمد الفايز أن يجمع في حكايته الواقعية التي تفصل، وتصور، وتستطرد، خلاصة الموقف الرومانسي الذي يعيش بالذكرى، ويجاهد في صبر، ويؤمن بالقدر، ويقدر الذات، ويتحدى مخاطر الطبيعة :

وكما تنير الشمس أعماق الكهوف

إيماننا بالأرض ملء قلوبنا رغم الجفاف

نحن الرجال

نحن العطاء إذا تعذرت الحياة عن العطاء

رسوم النغم المفكر :

ويؤدي الترقيم دوراً مشابهاً لوظيفته في "مذكرات بحار"، إذ تتوالى الأنغام (من ١ إلى ٧٨) دون عناوين، ولكن دون رابطة موضوعية بين نغم والنغمي يليه؛ فقد يناسبه دون أن يتولد عنه؛ وقد يناقضه؛ وقد لا تربط بين النغمين المتعاقبين رابطة، فكان الشاعر يسجل نوعاً من الخواطر المبعثرة، يدفع بها في شكل قصائد (أطولها النغم ٦١ وهو من ٢٣ بيتاً) وأكثرها قطع من عدة أبيات لا تبلغ حجم القصيدة، وقد يكون النغم من بيت واحد (كما في النغم رقم ٢٧) :

لم يبق من أمسها إلا هداياها

ونظرة في الحنايا من حناياها

إن موضوع "المرأة" ومحور الغزل، وما يثير من لوايح النفس وطرائف الصور هو الموضوع الذي سيستولي علي شاعرية الفايز فيما بعد، وهذا بدوره نوع من التخلي عن تلك الروح التي أبدعت "مذكرات بحار"، وإذا دققنا في محاور "رسوم النغم المفكر" الموضوعية سنجد "المرأة" تفوز بالنصيب الأكبر، ولكن الكويت، والقدس، وجمال عبد الناصر (بمناسبة رحيله) والشعور القومي بوجه عام، يفوز ببعض الأنغام، وسنجد "روح" مذكرات بحار ماثلة في النغم (٦١) إذ يتجلي عشق الوطن وعظمة كفاحه :

تأنق الرمل حتي صار أضواءً

وفجر الصخر ألوانا كما شاء

واستوقف البدوي الحر ناقته

علي السواحل ملاحاً وحداء

قد كانت البيد أشواطاً لموكبه

مستلهما أفقها وحيا وآراء

إلي آخر هذا النغم الرومانسي البديع بغنائيته العذبة. أما "المرأة" فإنها ملهمة الصور الجديدة، ومثيرة المشاعر الدقيقة:

ثم التقينا وكان الليل كالنفق

أطاحه الضوء من ثغر ومن حدق

كان فستانها الليلي زنبقة

تضم زنبقة أخري بلا ورق (النغم ٢٩)

وهذه صورة غير مسبوقة لباب الحبيبة ... والأبواب المعطرة التي عليه اجتيازها قبل الوصول :

غداً سأجتاز أبواباً معطرة

لبابها، وهو مفتوح ومسدود

باب عليه قناديل ملونة

كما تلون تحت الفجر عنقود (النغم ٣٢)

وفي ختام هذه اللوحة، لعلنا نتساءل عن سر تسمية "النغم المفكر"، وهي إحدى خطرات الفايز أو شطحاته، وإذا كان المؤلف أن نتصور نوعاً من المفاضلة بين العلم والأدب، أو المقارنة، فإن شاعرنا يعقد هذه المفاضلة بين الفن والفكر، وينتصر للفن، إذ يري الفكر قابلاً للتغير، أما الفن فإنه خالد، وخير الأفكار ما تشكل في صورة فنية: يقول في النغم (٣٤) :

أري خطرات الفن أسمى وأصدقاً

من الفكر محشوراً بليل وملصقا

... ..

وما الفكر إلا نزوة ثم تنتهي
لأخرى، كما رقت ثوبا مرتقا
يحاول تفسير الحياة ولم يزل
إلى الآن سرا مثلها حيثما ارتقى
وما هو إلا الفن يوغل مثلما
توغل ماء في الثري وتعمقا

ونحن لا نستطيع أن نأخذ (المعنى) في هذه الأبيات مأخذ الجد، فالفن نفسه لا ينهض في فراغ، وأعمق الفن ما أنشئ علي فكر وأوحي بأفكار، وإذا صح أن يوصف الفكر بأنه "نزوة"، فالفن أولي منه أن يوصف بذلك، لكنه محمد الفايز الذي كان قد اطمأن لما حقق من نجاح مادي واجتماعي، وبدأ مرحلة، أو رحلة البوهيمية التي لا يشغله فيها غير إرواء حاجاته التي تحقق له المتعة، كما يتصورها.

خلاخيل الفيروز :

وهي آخر دواوين الشاعر (في العنوان : خلاخيل، وفي السياق خلاخل، وكلاهما صواب)، وخلاخيل الفيروز قصيدة واحدة، ممتدة في مراحل، أو نقوش، أو حلقات (كما توحي كلمة خلاخيل) في موضوع واحد، وهو الغزل. وأول أبياتها يفتح باباً واسعاً لهذا الغرض :

لم يزل شوقها القديم عنيفا
وهو ما زال هائماً ملهوفاً

ويستوحي عودة حبه القديم في صورة الخمر المعتقد، التي تزداد صفاء ورقة مع الزمن:

ذهبت كرمة وعادت دنانا

أترعت بالهوي وشفت شفيفا

ثم تمضي "حالات" العشق، تكشف عن أحاسيس، وأمنيات، ومواقف
قديمة، ومستأنفة، وخير لحظاته ما يستند فيه إلي موروث الغزل العذري،
فيتخلص من ماديته، وتسلط حواسه، ويخلق في سموات الأمل، والرجاء،
فيستجلب أعذب المشاعر، ويصور أصدق لوحات المحبين الأصفياء :

وكنت إذا حاولت منها التفاتة

تحايلت، أو كلمت جارثها عمدا

أحرف من طبعي نزولا لطبعها

وأقتادها بالهزل إن حاولت جدأ

ولولا الهوي ما خفضت من علوها

فجاءت لنا طوعا وما أنجزت وعدا

هذا عشق عذري، يتأسى، ويأمل، ويمدح بما يشبه الذم، "وما أنجزت
وعدا" هو قمة الخلق الرفيع، إن الحب يغلبها، ولكنها تصون نفسها، فتعد ولا
تفى، أما هو فإنه يخضع لهواه، يحاول أن يتكيف بما يوافق طبع محبوبته، حتي
وإن خالف طبعه، وهذا الانقياد للعاطفة هو علامة الطبع الصافي، والحب
الفروسي، الذي عرفه تراثنا تحت مسمي الحب العذري.

القسم الثانى

الكتب

دراسة فى تحقيق الدكتور طه الحاجري لكتاب
(البخلاء) للجاحظ.

رجاء النقاش : ثلاثون عاماً مع الشعراء

الدكتور سليمان الشطي ومدخل القصة القصيرة فى
الكويت.

المقاومة والبطولة فى الشعر العربي . كما يراها
الشاعر حسن فتح الباب.

المدينة فى الشعر العربي المعاصر . للدكتور مختار أبو
غالى.

الشاعرة ... ناقدة : أجنحة الشمس (نقد) للشاعرة
نجمة إدريس.



كتاب "البخلاء" للجاحظ

دراسة في
تحقيق طه
الحاجري

لكتاب "البخلاء" قيمة أدبية كبيرة بين مجموعة الجاحظ الأدبية، التي خلفها تراثاً أدبياً مهماً لا يزال إلى يومنا الحاضر معيناً فياضاً بشتي العلوم والمعارف. وإلى جانب القيمة العلمية لكتاب البخلاء، فإن قيمته الاجتماعية أعظم وأكبر، خاصة وأنه يضع يده فيه على أهم الشرائح الاجتماعية التي لها صلة وثيقة بموضوع "البخل" فيطرح فلسفات أصحابه وتوجيهاتهم لكثير من تصرفاتهم وطرانقهم في تصريف أموالهم وما يقع بحوزتهم من ممتلكات.

وشأن كتاب البخلاء كشأن غيره من المؤلفات الجاحظية وغيرها، قام على تحقيقه وإخراجه مجموعة من العلماء قدموا للمكتبة العربية خدمات جليلة في هذا المجال، ولكنها تتفاوت في الجودة والمقدار. ويعد تحقيق المستشرق ج. فان فلوتن من أهم الأعمال التي أخرجت هذا المخطوط بصورة طيبة. وقد طبعه في لندن عام ١٩٠٠م عن دار برل، وحاول أن ينقل بأمانة وحرص كل ما ورد في المخطوطة، وأن يجتهد في تصحيح ما اعتبره خطأ، أو غير متناسب مع المعنى من وجهة نظره، وأضاف بعض العبارات التي سقطت من المخطوطة فخرجت إلى النور فخرّاً إلى المفاخر الأدبية العربية. وعلي الرغم من الجهد الواضح الذي بذله المستشرق فان فلوتن، فإن هذه الطبعة مليئة بالأخطاء والتصحيحات، خاصة وأن قراءته لبعض الكلمات وأصولها ينقصها شيء من الدقة، لخطأ في القراءة، وسوء في النقل، ولكنها على أية حال أفضل

النشرات التي واجهت نصّ مخطوطة "البخلاء". وقد اعتمد عليها في كثير من التحقيقات لذات المخطوطة، وظهرت دراسات عليها أهمها دراسة العلامة الكبير نولدكه الذي تمنى أن يترجم هذا العمل إلى إحدى اللغات الأوروبية بعد أن عرّفه وأشاد بقيمته الأدبية.

وقد خطي العلامة وليم مرسية خطوة أولى نحو ترجمة هذا الأثر إلى اللغة الفرنسية، ولكنه واجه صعوبات كثيرة تقف حائلاً دون ذلك، إذ رأي أن هذا العمل لن يحقق الغاية منه ما لم يحرق النص العربي من آثار الخطأ والاضطراب. وعلي ذلك قدّم مرسية عام ١٩٢٥ ملاحظات قيمة على نشرة فان فلوتن صحح فيها بعض الكلمات وقوّم بعض العبارات وأشار فيها إلى بعض المقارنات^(١).

وتفاوتت أهمية التحقيقات التالية لنشرة فان فلوتن بتفاوت اهتمام ناشريها، وتوجههم لأغراض معينة، تجارية كما هي الحال عند الحاج محمد الساسي المغربي، أو تعليمية كما عند أحمد العوامري وعلي الجارم. فقد تألّف الأول النشرة ودفع بها إلى المطبعة عام ١٣٢٣هـ - ١٩٠٥م دون أدنى علم بأوليات وأصول نشر هذا النوع من التراث، فجاءت الطبعة صورة رديئة ممسوخة للنشرة الأجنبية لم يراع فيها ناشرها تصحيح الأخطاء التي وردت في النشرة "الأصل" بل لم يشر إليها. أما نشرة العوامري - الجارم - والتي جاءت بتكليف من وزارة المعارف المصرية - فهي عمل طيب وجهد مشكور أنقذت به الوزارة كتاب البخلاء من عبث التجار وشراهم، فجاءت النشرة بنتائج عظيمة، وأسدت خدمات لا تنكر إلى الجيل الناشئ، لأنها أضاءت السبيل إلى كثير من المعاني والألفاظ والأهداف الجليلة التي أرادها المؤلف من تأليف كتابه، وقد اعتمدت هذه النشرة على مخطوطة قديمة وجدت بخزانة الشنقيطي بدار الكتب المصرية نقلت عن نسخة كتبت عام ٦٩٩هـ قالاً عنها في مقدمتها: "وقد اعتمدنا عليها في إصلاح طائفة كبيرة من زلات النساخ،

(١) طه الحاجري - نصدير كتاب البخلاء ص ١٠.

— القسم الثاني — الكتاب —

وكشفت لنا وجه الصواب في عدة مواطن، وهدتنا إلى اليقين في مواقف عسيرة، على أنها غير بريئة من السقطات والأخطاء ففيها من ذلك كثير^(١). كما اعتمدت أيضاً على نسخة "ليدن" التي حققها فإن فلوطن والتي أفادتهما "قوائد جمّة بما فيها من هوامش وتحقيقات. ولكنها أيضاً مشحونة بالأغلاط، وبالكثير من غير المفهوم^(٢).

كما استعان الكاتبان بقائمة كبيرة من المصادر الأدبية واللغوية والتاريخية، فتحت أمامهما ما استغلق فهمه في المخطوطة، ولم يلتفتا إلى النسخ الرديئة المشوهة. ونستطيع أن نعتد على هذه النشرة باطمئنان كبير لأنها حققت بعناية وأمانة علمية واضحة، لكنها لا تخلو من بعض الحذف الذي يعترف به الأستاذان، فالكتاب محقق استناداً لحاجة النشء، ولذلك أشارا قائلين: "قمن الخير أن نتخطي ما عسي أن يمسّ الحياء. وهو قليل جداً في جملته. كما عدلنا عما يبلغ صفحة أو ما فوقها بقليل، مبعثراً هنا وهناك، مما شوهه التحريف، وتعاصت تجليته. وذلك كقطعة أسقطناها من حديث خالد بن يزيد^(٣)".

وقد جاءت هذه النشرة مدرسية بالدرجة الأولى، تعتمد على التفسير اللغوي والإعراب النحوي والتطبيق البلاغي، ثم تتجه أخيراً إلى العناية بتصحيح النص. لذلك فإن فائدتها محدودة أو مقصورة على فئة معينة.

ويبقى الأمر كما هو عليه إلى أن يقيض الله "المخطوطة البخلاء" للجاحظ، عالماً جليلاً وأستاذاً من أساتذة العربية المبدعين، فينهض بأعباء تحقيق المخطوطة بكل ما آتاه الله من علم وجهد وأمانة وصبر ومثابرة، ليخرج إلى النور كتاب "البخلاء" لأبي عثمان الجاحظ بتحقيق العلامة الدكتور محمد طه الحاجري رحمه الله وطيب ثراه. والذي يعد بحق المرجع الأول والأفضل لهذه المخطوطة، بحيث لم يجرؤ أحد بعده على إعادة تحقيقها مرة أخرى.

(١) العوامري — الجارم / البخلاء (المقدمة) ص ١١ س ٣ : ٥.

(٢) العوامري — الجارم / البخلاء (المقدمة) ص ١١ س ٧ : ٨.

(٣) العوامري — الجارم / البخلاء (المقدمة) ص ١١ - ١٢ س ١٩ : ٢٠ س ١ : ٢.

— القسم الثاني — الكتاب —

فقد وضع الحاجري كل الإجابات المطلوبة في مكانها الصحيح، ولم يترك ثغرة أو فجوة ينفذ إليها أي باحث في مجال هذا المؤلف. وقد جاءت نشرته معتمدة على طائفتين من المصادر المباشرة وغير المباشرة. أما المصادر المباشرة فمنها المخطوطة المحفوظة في مكتبة كبريلي، والتي اعتمد عليها فان فلوتن في نشرته، وهي تتكون — كما يذكر الحاجري في مقدمته — من مائتين وثمان وسبعين صحيفة، ومسطرتها سبعة عشر سطراً، كتبت بخط النسخ ٦٩٩ هـ وهي قليلة الشكل جداً، وما جاء منه فيها أقرب إلى أن يكون للزينة لا للضبط. وحرف الدال فيها منقوط من أسفله باطراد، وكذلك حرف الطاء في بعض الأحيان^(١).

ويتابع الحاجري وصف المخطوطة ملاحظاً الألقاق القليلة التي وجدت بخط الناسخ فيها، والتعليقات الهامشية المختلفة بخطوطها المتغايرة. ويشير إلى أن أكثرها تعليقات تافهة، وينقل مثلاً على ذلك من قصة أبي الجهماء النوشرواني: "اللهم لا قبلته ولا قبلت منه ما أطمع". وصفحات هذه المخطوطة معقبة، أي أنه في نهاية كل صفحة يكتب الكلمة التي تبدأ بها الصفحة التالية، وبخط مختلف عن خط الناسخ، الذي لم يعرف اسمه، ويرجح الحاجري أنه من طبقة النساخ الذين ليس لهم إلمام بالثقافة والمعرفة، فينسخ دون أن يعرف ما يقرأ. الأمر الذي جعل المخطوطة مغمورة بالخطأ والتحريف. أما مكان نسخها فغير معروف أيضاً. وقد تداولتها أيد كثيرة كما هو واضح في صدرها إلى أن انتهت إلى يد الوزير أبي العباسي أحمد بن الوزير أبي عبد الله محمد المعروف "بكوبريلي" وهي موجودة بخزانته، تحت رقم ١٣٥٩، ويذكر الحاجري أن النسخة لا بأس بها من ناحية أن ليس بها خرم ولا كثير سقط^(٢). وإن كان بها بعض تحريف فهو يرجع إلى جهل الناسخ واشتباه الكلمات والحروف عليه، ويرجح الحاجري أنها منقولة من أصل جيد ولكنه غير معروف. وقد رمز إليها بالحرف (ك) في تحقيقه واعتبرها من خير ما يعتمد عليه في نشر الكتاب.

(١) طه الحاجري / تصدير كتاب البلاء ص ١٣.

(٢) طه الحاجري / تصدير كتاب البلاء ص ١٣.

— القسم الثاني — الكتاب —

ومن المصادر المباشرة التي اعتمد عليها الحاجري "مخطوطة باريس" وتتكون من ست وسبعين صحيفة، ومسطرتها خمسة عشر سطراً، وهذه المخطوطة لا تمثل كتاب البخلاء كله، وإنما ثلثه، وتبدأ بنوادر المرازقة وتنتهي بحديث محمد بن أبي المؤمل. وتختلط في الصحيفتين الأوليين طائفة من الجمل المضطربة المختلطة، بعضها من مقدمة البخلاء، وبعضها من رسالة سهل بن هارون جمعت دون مراعاة للترابط بينها.

ويقع هذا الجزء من المخطوطة في مجموعة تشتمل عليها وعلي كتابين آخرين أحدهما، "فضل الكلاب على من لبس الثياب" لأبي بكر محمد بن خلف بن المرزبان. والثاني "تور العيون في تلخيص سيرة الأمين والمأمون" للحافظ أبي الفتح محمد بن محمد المعروف بابن سيد الناس، ويتضح اختلاف خطها عن بقية المجموعة كما تختلف مسطرتها، مما يرجح أنها مستقلة عنهما في النسخ وإن ضمت إليهما. وهي نسخة سقيمة وردنية كما يقول الحاجري، على الرغم من جمال خطها المنسوخ به، وهو دليل على حداثة نسختها عن النسخة السابقة، ويظهر تصرف الناسخ فيها بوضوح يصفه الحاجري "بالرغبة في التصحيح والحذقة وهذا من أخطر صور التحريف"^(١). وقد استهل الناسخ صور مخطوطته بعبارة تدل على ما أباحه لنفسه من حرية التصرف فيها، قال: "واعلم أرشدك الله لما سألتني أن أجمع لك كتاباً يتضمن أخبار البخلاء فأجبتك إلى سؤالك وأبرزت لك بعض ما هنالك". إلى جانب أن هذه النسخة مليئة بالأخطاء والتصحيحات وكثير من الاختصار. ولكنها على أية حال "لا تخلو من قراءات طيبة لها قيمتها في تصحيح النص"^(٢). وقد رمز إليها المحقق بالحرف "ب". وقد وضع الحاجري في الهامش الرئيس من نشرته كل ما نقله عن هذه المصادر المباشرة أو ما صححه فيها.

واعتمد الحاجري على مصادر غير مباشرة في تحقيقه لبخلاء الجاحظ، وخصص لها الهامش الثاني في نشرته. وقد قصد طه الحاجري بالمصادر غير

(١) طه الحاجري / تصدير كتاب البخلاء ص ١٤

(٢) طه الحاجري / تصدير كتاب البخلاء ص ١٤

المباشرة، تلك المؤلفات التي تناولت نصوصاً من كتاب البخلاء، أو روت نصوصاً اشتركت مع كتاب البخلاء في روايتها، ولعل الأستاذ الحاجري أول من قام بمثل هذا النوع من التحقيقات الدقيقة التي اعتمدت إلى جانب المصادر المباشرة لتحقيق النص على مصادر أخرى أعانت على تأكيد صحة بعض النصوص الواردة في المخطوطة الأصلية، وساعدت في تحرير بعضها في كثير من المواضع كما يذكر المحقق، الذي كان من الدقة والفتنة بحيث استبعد من هذه المصادر كل ما يؤدي إلى أدني شك فيها، لذلك فقد اعتمد كل المصادر القريبة أو المعاصرة للجاحظ، ولم يلتفت إلى المصادر الأخرى كثيرة التحريف أو سقيمة العبارة.

ولقد ظهر أثر الجهد الكبير الذي بذله الحاجري في تحقيق كتاب البخلاء واضحاً ومتميزاً عن سبقه من المحققين، لتلك الملاحظة القوية والذهن المتيقظ والإحساس العميق بلغة الجاحظ وطريقته في عرض نواتجه وحكاياته وصياغة أسلوبه، خاصة وأن الجاحظ ينقل بعض الحكايات بلهجات أصحابها وبحسب أصناف مهنتهم وطبقاتهم، وقد تنبه الحاجري إلى ذلك فصحح مفاهيم من سبقه من المحققين أمثال فان فلوتن، ومرسيه، ومخطوطة باريس.

لقد خدم الحاجري نص مخطوطة بخلاء الجاحظ خدمة جلية، بجودة عمله ودقته وصبره وأناته، كما خدم القارئ خدمة كبيرة، بتسهيل عناء القراءة في هذا الكتاب عن طريق الاكتفاء بإحالة الباحث إلى رقم السطر عند البحث عن كلمة يريد إثباتها، لأن كثرة الأرقام المستخدمة عادة تصيب النص بشيء من التناثر وعدم الوضوح، وتشتت ذهن القارئ، إلى جانب أن بعض القراء لا تعنيهم هذه القراءات. وقد أشار المحقق إلى إثبات هذه القراءات بوضع الرمز إلى جانبها بمصدرها مثل (ك) فان فلوتن، أو (ب) باريس، أو كتاب كذا، أو من اختيار فلان ... إلخ مع إرشاداته إلى الكلمة المراد قراءتها بنجمة واحدة. (*)

ويحسب الحاجري بداية أرقام أسطر صفحاته من العنوان، على اعتبار أن تقع فيه كلمة توجب قراءتها أو توضيحها. كما استخدم الأقواس [] للدلالة

على النقص، كأن تكون الكلمة الموضوعية بين قوسين مربعين غير موجودة في نسخة من نسخ المخطوطة، أما القوسان المثلثان < > فإنهما للدلالة على الزيادة، أي أن كل كلمة أو جملة تقع بين هذين القوسين فهي زيادة مقحمة على النص الأصلي من مصادر أخرى مختلفة. ويشتمل كتاب البخلاء على معجم ضخم من الكلمات والأسماء، منها ما هو مشهور ومعروف، ومنها ما هو مغشور خفي، وقد حاول الحاجري بكل ما أوتي من قدرة علمية على كشف مكنون وغوامض تلك الكلمات والأسماء. فاعتمد بجانب كل كلمة يريد الكشف عنها بنجمتين (**)، وخصص لهذا النوع من المعلومات ملحقاً خاصاً في نهاية الكتاب تحت عنوان "تعليقات وشروح"، وأشار إلى الكلمة المراد شرحها برقم الصفحة الموجودة فيها، والسطر الذي تقع فيه. وبلغت النظر في هذا التحقيق وجود الهامش الثاني فهو لتخريج ومقارنة نصوص الكتاب الموجودة في المصادر المختلفة، وإثبات المواضع التي وردت فيها. وفي ختام تصديره يؤكد الحاجري تواضعاً للعلم "أن لا يزال في الكتاب مواضع مشتبهة" تحتاج إلى درس وتمحيص وإعادة نظر.

ولو تتبعنا تحقيق طه الحاجري لبعض النصوص في كتاب البخلاء وقارناه بنفس النص بتحقيق فان فلوتن لوجدنا أثر دقة نظر الحاجري وقربه النفسي من أسلوب الجاحظ. ففي النص ص ٣٦ السطر ١٠ - ١١ أكثر من كلمة صححها الحاجري مثل كلمة "المكدين" التي وردت في نسخة باريس "المكذبين". وكلمة "كاجار" التي صححها الحاجري عن "كاچار" في كوبرلي. و"مكذباً" في باريس. و"كاخان" في فان فلوتن، وتصحيح الحاجري لها هو الأقرب. وقد أورد في ملحق التعليقات والشروح تفسيراً للكلمة وتأكيذاً لمعناها^(١) يقول: "وهذا إلى أن كلمة "كاجار" هي الكلمة التي تلائم موضعها في سياق الكلام كل الملاءمة فهي كلمة كانت تطلق على بعض القبائل التركية الرحالة الضاربة في الأرض، من المصدر التركي "فاجمق" بمعنى الهرب، وقد دخلت هذه الكلمة في اللغة الفارسية، وصنع منها المصدر الفارسي "فجانيدن" وقد سبق أن قلنا إن كلمة "عجر" ليست

(١) طه الحاجري - التعليقات والشروح - البخلاء / ص ٣٠٨-٣٠٩.

— القسم الثاني — الكتاب —

إلا صورة منها". كما صحَّح كلمة "الامعة" عن الأصل ك، و"الأفقية" عن فان فلوتن إلى كلمة "ففته" بمعنى تفوقت وتقدمت عليه.

وفي قصة أبي سعيد المدائني وفقَّ الحاجري إلى أبعد حدٍّ في قراءة النص وتأويله في التعليقات والشروح^(١)، فقد صحَّح كلمة "المعسين" عن كوبريلي، و"المغتئين" عن فان فلوتن إلى كلمة "المعئين"، فقال: "والعينة" تطلق على نوع من المعاملات المالية، فهي تطلق إطلاقاً عاماً على الربا — كما في اللسان — يقال: عين التاجر، أخذ بالعينة أو أعطي بها، كما تطلق على السلف .. إلى أن يقول: وهذا النوع من المعاملات المالية كان معروفاً في البصرة منذ القرن الأول. وقد ذكر الميداني قول المهلب بن أبي صفرة: "إياك والعينة فإنها لعينة .. إلى آخر ما أورده الحاجري في شرح هذا المعنى.

ومن أمثلة ما أقحم على النص الأصلي، دون أن يكون منه، عبارة وردت في قصة ابن العفدي يذكر فيها على لسان أحد زواره: "... كلف أكاره أن يجشَّه في مجشَّة له، ثم ذراه، ثم غربله ثم جشَّ الواش منه^(٢). فقد أقحمت عبارة شرحت معنى "الواش" على النص الأصلي أضافها النساخ والوراقون، تنبه إليها الحاجري فرفعها من النص وأشار إليها في الهامش الأول بقوسين مثلثين من الزيادة والعبارة المقحمة هي: "الواش الأرز الصحاح الذي ينقلب دون أن تصيبه الرحا ويخرج سليماً فيعاد عليه الجش ثم يذري ثانية ويغربل" وقد تنبه الحاجري إلى الأساليب التي استخدمها الجاحظ على ألسن البخلاء، خاصة العامة منهم، فقد أورد الجاحظ أحاديثه عنهم ومحاوراتهم فيما بينهم بلغتها الأصلية حتي لا يفقد النص قيمته الفنية التي سعي إليها الجاحظ. فصحح المحققون النصوص عن الأصل وأعادوها إلى اللغة العربية الأم، وكان من الخير أن تظل كما أوردها الكاتب، ولكن الحاجري بحسه المرفه، واقترابه الشديد من طريقة الجاحظ في عرض حكاياته، استطاع أن يوجه بعض القراءات كما جاءت على ألسن أصحابها، ومن أمثلة ذلك ما جاء على لسان

(١) طه الحاجري — التعليقات والشروح — البخلاء / ص ٣٧٣-٣٧٤.

(٢) الجاحظ — البخلاء — ت : طه الحاجري ص ١٢٩ س ٦.

— القسم الثاني —

والد الصبي المروزي^(١) الذي سأله أحدهم على سبيل العبث أو الامتحان أن يطعمه الخبز، أو يسقيه الماء، فكان الرفض وسيلته وإجابته، إلى أن قال أبوه ضاحكاً: "ما ذنبنا ؟ هذا مَنْ عِلْمُهُ ما تسمع؟" فهذه العبارة بالذات صححها الحاجري عن فان فلوثن: "هذا من عِلْمِهِ ما تسمع". ولو أمعنا النظر فيها لوجدنا أنها عبارة تتردد دائماً على ألسن الناس في هذه المنطقة وما يجاورها. وإن كان فاتته بعض الكلمات فلم ينتبه إلى معناها المتعارف عليه عن سكان تلك الأماكن خاصة في تصحيحه لكلمة "خضرة قرية الأعراب"^(٢) إذ صححها "خضرة قرية الأعراب" التي وردت في نسخة باريس، والخضرة أقرب من الخضرة، لأن الناس في العراق تعارفوا على أن كل مكان تزرع به الخضراوات يسمى "خضرة" بمعنى حقل^(٣).

وقد بذل الحاجري جهده الواضح في البحث عن بعض نصوص البخلاء في شتي المصادر التراثية، ووضعها في هامش ثان يلي الهامش الأول لتحريرها، والتأكد من صحة ورودها، ومقارنتها مع النسخ الأصلية للمخطوطة، مورداً ما أضافه الجاحظ إلى كتاب البخلاء من عبارات وجمل أقامت النص وساعدت على إبراز قيمته الفنية، فكثير من النصوص الواردة في المصادر الأخرى قد لا تقف إلا عند الخبر أو الحكاية بحد ذاتها، أما الجاحظ فإنه يضع تعليقاته الخاصة وزياداته المتقنة التي يهدف منها إلى إضفاء السخرية البناءة والإضحاك المصلح، ومثال على ذلك حديث مثنى بن بشير عن أبي عبد الله المروزي^(٤)، خلال الحكاية التي أوردها الميداني في مجمع الأمثال أيضاً، نري أن بعض العبارات لا ترد كما وردت في البخلاء بل هناك إضافات من الجاحظ وتعليقات خاصة به، تحقق منها الحاجري في الهامش الثاني بوضع الكلمة التي بدأ بها الميداني الحكاية. الزجاج أعماه "إلي نهاية الكلمة التي

(١) الجاحظ — البخلاء — ت : طه الحاجري ص ١٨ س ٥ : ١٠ .

(٢) الجاحظ — البخلاء — ص ١٨ س ١٥ : ١٦ .

(٣) وديعة طه النجم / الجاحظ والحاضرة العباسية ص ٢١١ .

(٤) الجاحظ — البخلاء — ت : طه الحاجري ص ٢٠ س ٤ ، ص ٢١ س ١٦ .

وقف عندها. ثم يورد البخيل عند الجاحظ الآية الكريمة (من سورة النور : ٣٥) احتجاجاً بها ويضيف بعدها "والزيت في الزجاج نور على نور، وضوء على ضوء مضاعف. هذا مع فضل حسن القنديل على حسن مسارج الحجارة والخزف". ويعلق الجاحظ في نهاية الحديث بقوله: "وأبو عبد الله هذا كان من أطيب الخلق وأملحهم بخلًا وأشدّهم رياءً".

وهكذا فقد بحث الحاجري حول كثير من نصوص الجاحظ في مصادر كثيرة منها عيون الأخبار، وثمار القلوب، والعقد الفريد، ودواوين الشعر العربي القديم، وكتب الحديث الشريف، ومصادر أخرى لا يتسع المجال لذكرها. وقد أضافت تلك المصادر إلى مادة المحقق الكثير من التوضيحات للأحاديث والحكايات التي رواها الجاحظ في بخلائه، خاصة وأن أصحابها قريبو العهد بالجاحظ وعصره، فهم أكثر فهماً واستيعاباً لأسلوبه من غيرهم من المحدثين. ولا يخفي على القارئ المتمعّن ذلك الجهد الضخم الذي بذله الحاجري في كشفه عن المجهول والغامض من المعلومات اللفظية والأعلام التي أوردها الجاحظ في بخلائه إذ خصص لها أكثر من ثلث الكتاب، فعني بشرحها وجمع المعلومات الوافية عنها من مصادر عديدة، ووضع ثبناً بأسمائها في نهاية الكتاب، وقد اهتم بالمغمورين منهم ولم يهمل خيراً صغيراً لصغره ولا تافهاً لتفاهته، فلعله يضيف دلالة مهمة للنصوص في الكتاب. أما المشاهير منهم، فلم يتعرض إليهم إلا أن يكون له ملحظ خاص يحب التنويه به أو الإشارة إليه.

وأوضح الحاجري في تعليقاته وشروحه إلى أن هناك الكثير من الكلمات الغامضة والموضوعات المشتبهة تحتاج إلى كشف وبيان، فقد أغفلتها المعاجم، أو ذكرتها ذكراً سريعاً لا يجدي إلا في إيراد معناها الإجمالي الذي لا يفيد في شرح النص ولا يبين غوامضه.

وفي نهاية الكتاب أورد الحاجري فهرس عديدة منها "فهرس أسماء الأشخاص" الذين ورد ذكرهم في الكتاب أو في مقدمته هو للكتاب، وقد رمز لأسماء المقدمة بالحرف (م) ليميزها عن الأسماء التي وردت عند الجاحظ،

— القسم الثاني ————— المكتبة —

واتبع نظام ترتيب الحروف الأبجدية في كل فهرسه، وبنفس الصورة أورد "فهرس أسماء الأماكن" متبعا طريقته في فهرس الأشخاص، وألحقهما بفهرس أسماء الأطعمة، وقد قصد بها كل ما يؤخذ بالفم من أكل وشرب ودواء. وفهرس أسماء الأدوات، ويقصد بها جميع ما يرتفق به مما يشمل أدوات المنزل والنقود والملابس وغيرها، كما وضع فهرسا للأشعار التي وردت في المخطوطة، وآخر لأنصاف الأبيات الشعرية. وفي الختام وضع ثبنا بأسماء المراجع العربية والأجنبية التي أعانته في عمله الضخم ومجهوده الواضح.

من هذا العمل الجليل الذي قام به طه الحاجري نتبين مدي أهمية كتاب البخلاء الفنية والعلمية، فهو نص أدبي إنشائي لا يعرف قيمته إلا دارسه بدقة وتمعن.



ثلاثون عاماً مع الشعراء

رجاء
النقاش

"ثلاثون عاماً مع الشعر والشعراء" عنوان اختاره الناقد الأستاذ رجاء النقاش لمقالات مجموعة صدرت عبر هذا الزمن (وهو ليس بالقصير) في دوريات صحفية مختلفة، وبهذا يكون الكتاب إحدي حسنات الصحافة، التي "تجبر" الناقد على سرعة الإنجاز، ودقة المتابعة، وتحقيق — من ثم — قدراً كبيراً من التلاحم الحي بين الإبداع والنقد، لا بد أن تكون للنقد عبر الصحافة بعض السلبيات، ولكن موهبة رجاء النقاش، الذواقة، القدرة على اكتشاف الجوهرى والأصيل، ونفي الزائف والسطحي في عبارات سريعة حاسمة، قد خففت من هذا الجانب السلبي إلى أقصى حد كما سنرى.

وقد يكون السؤال الأول، المفترض نظرياً، بمجرد قراءة عنوان الكتاب: هل تغيرت مقاييس النقد، وأسباب الحكم عند هذا الناقد الجاد عبر هذه الأعوام الثلاثين التي تغير فيها كل شيء من حولنا، ولا مناص له من أن يتغير؟ ولقد حاول الأستاذ النقاش أن يقدم إجابة مبكرة — فى المقدمة — عن هذا التساؤل بإعلانه عن تصوره للأدب، وأساس الحكم عليه، بقوله فيها إن وحدة الرؤية تتحقق بشخصية المؤلف، وبوحدة العصر أو الفترة الزمنية التي كتبت فيها هذه الدراسة، ولكن الأهم — فيما نرى — أنها تتحقق بـ "طريقته فى البحث والتفكير والتذوق" و "إنني — أي الأستاذ رجاء النقاش — من الذين يؤمنون بما يمكن تسميته بالمنهج الجمالي الإنسانى، أي أنني أبحث دائماً فى

— القسم الثاني — الكتاب —

الفن عن الجمال، وأبحث عن الإنسان، والفن عندي لا بد أن يكون ممتعاً ومثيراً للفكر والشعور، ولكن الجمال الفني وحده لا يمكن أن يكون ممتعاً ومثيراً للفكر والشعور، ولكن الجمال الفني وحده لا يمكن أن يكون كاملاً إلا إذا استطاع التعبير عن الشخصية الإنسانية في صراعها من أجل الحياة والسعادة والبحث عن معني الوجود".

هذا التحديد — في صدر الكتاب — مهم جداً، لأننا نجتاز فترة اضطراب وتداخل، تتصارع فيها المصطلحات، وترتفع أصوات الإنكار والرفض الذي يبلغ حد التجريح والالتهام بالعجز، بعبارة صريحة: إن رافعي شعار الجمالية الشكائية (أو الشكلائية كما يحلو لبعضهم أن يكتب)، المهتمين بالبنوية يديرون نقدهم على أساس الفصل بين الأثر الإبداعي، ومبدعه، فالنص مغلق على نفسه، يفسر من داخله، هو مستغن عن كاتبه، وهكذا تتحول النصوص إلى أرقام ورسوم وإحصاءات وهذا كله مقبول، ولكن التوقف عنده يحول الجمال إلى نسب وعلاقات خالية من الحياة. أما الأستاذ النقاش فإنه في بحثه عن الإنسان مبدعاً للفن، والإنسان موضوعاً للفن، والإنسان متفاعلاً مع الفن، إنما يوصل مبدأ التفاعل الحق، فالإنتاج الأدبي يبدعه الأديب للناس، وليس لنفسه، ومكانته تتحدد بقدرته على التأثير والتطوير والتطوير، وليس بمجرد تحقيق علاقات رقمية، وإحصاءات وجداول. سنجد الموقف النقدي لرجاء النقاش واضحاً في احتفائه بالالتزام وتحفظه تجاه الغموض الذي يبدد الأثر العلمي والجمالي للإبداع عند المتلقين، ويحول العمل الأدبي إلى سر أو شفرة خاصة موجهة إلى عدد محدد ممن "يؤمن" بالكاتب وطريقته.

إنه يطرح السؤال، ويقدم مؤشرات الجواب الذي يرتضيه، في عبارة جامعة صريحة، متألمة، إذ يقول "إننا لسنا ضد التجديد والتجريب إذا كان كل منهما مبنياً على صدق المعاناة، وصدق الرؤية، وأمانة التعبير عن النفس والعصر والواقع والتطورات الجديدة في الأدب والفكر، ولكننا نتساءل بشدة: لماذا لا يرتبط الضمير الأدبي عندنا ارتباطاً وثيقاً بالضمير الوطني كما هو الأمر في كل الآداب العالمية الكبرى ؟

ولماذا لا تكون الهموم الأساسية الكبرى للوطن العربي نبعا للفن العظيم عند الأجيال الجديدة من الموهوبين؟ "إن رجاء النقاش يطرح تساؤله الواضح المتألم تحت عنوان يوازن بين "قصيدة النار وقصيدة الغبار" (ص ٤٣٣) فالقصيدة المسرفة في الغموض دون داع، والقصيدة المغرقة في جماليات الشكل، كالقصيدة المنحرفة في مضمونها عن الالتزام بقيم الأمة العربية، واحترام تاريخها وشخصيتها، والتجاوب مع أحلام ضميرها وسعي أجيالها لبناء المستقبل، إنها جميعاً نوع من الغبار، يطمس الرؤية ويعمي الأهداف تحت أوهام الحداثة، في حين نجد جارسيا ماركيز — كما يقول الناقد — يتصدر قائمة أدباء ما يسمى بالحداثة في العالم المعاصر، لكنه لم يرض لنفسه أبداً أن يستخدم مواهبه الرفيعة فيما لا يخدم الإنسان والعصر، وفيما لا يحرك الضمير العالمي كله نحو الإحساس العميق والفهم الصحيح لمشكلات المجتمع الإنساني وهمومه، فـ(ماركيز) هو القائل إن الأدب الملتزم هو الأدب الجيد.

هذه هي أصول الموقف النقدي لرجاء النقاش، وقد التزم بهذه الأصول وأصر عليها في تسع وأربعين مقالة، استقلت كل منها بعنوانها، وإن لم تستقل تماماً بموضوعها، تمثل محتوى هذا الكتاب الموسوعي. وعلي أساس من هذه الأصول، كان رفضه الحاد المباشر لأهم دعاة الحداثة في شعرنا العربي المعاصر، الشاعر على أحمد سعيد، المعروف بأدونيس تحت عنوان: "أيها الشاعر الكبير إنني أرفضك"، ومناقشته لأسلوب الشاعر حسن طلب، وتحفظه على إسرافه في استخدام الجناس، وموقفه من فن هذا الشاعر يدل على دقة البصر بفن الشعر، ورهافة التمييز بين الاعتدال المقبول والإسراف المفسد في استخدام الجماليات، فحسن طلب له أسلوب فريد يعتمد على موسيقي اللفظ العربي، والحرف العربي "ويحاول أن يستخرج من هذه الموسيقي جواً عجباً مثيراً للانتباه والتفكير والإحساس العميق بالطرب والنشوة (مقالة: شاعر إلى حد الجنون ص ٤٠٢)، وفي وقفته مع ديوان "سيرة البنفسج، يقتبس من قوله في قصيدة بعنوان ضد البنفسج.

في الليل الحالك من أوحى لك

أن تدعي أوحالك تفسد حالك

والناقد النقاش يقبل هذا القدر من استخدام الجنس، وأكثر منه حين يوظف فناً ويصبح من صميم المضمون للقصيدة، لكنه يضع عليه محاذير، وهي أولاً أنه ليس شعر جماهير، بل هو شعر الخاصة من أصحاب الثقافة اللغوية، كما أن الاستسلام للجمال الشكلي في شعر حسن طلب سوف يجرمه من إمكان الترجمة إلى لغة أخرى، لأنه في الترجمة يفقد الكثير من جماله المعتمد على التحكم في الألفاظ والحروف.

لقد أطلقنا الوقوف - نسبياً - مع النقاش فيما كتب عن الشاعر حسن طلب بما لا يتسع المقام لمتابعته مع شعراء آخرين، لنشير إلى اهتمامه بالشعراء الشبان، والأصوات الجديدة، وعدم رفضه للحداثة حين لا تكون ضد رسالة الثقافة (الاجتماعية والسياسية) ولنشير أخيراً إلى نزعة الناقد إلى تأصيل الظاهرات الفنية المستحدثة، فهذه العناية بالشكل لها جذور في التراث العربي، بدءاً من أوس بن حجر، وعبر من عرفوا بعبيد الشعر، وقد بلغت مداها عند أبي تمام، وقد طرحت جانباً من هذا الموضوع في دراستي المنشورة تحت عنوان "التجديد في وصف الطبيعة بين أبي تمام والمتنبى".

ويمكن أن نلاحظ أن عدداً ليس بالقليل من مقالات الكتاب خصصت لتقديم مواهب جديدة، أو غير مشهورة في ذلك الوقت، مثل حسن طلب، وأحمد مطر صاحب "اللافتات" وأنس داود في ديوانه الأول "حبيبي والمدينة الحزينة"، والشاعر الفلسطيني راشد حسين. بل عرض لدراسات نقاد جدد فأشاد بجهودهم وصبوب ما رآه من انحراف في المنهج أو تقصير في النقص، مثل مناقشته لكتاب نسيم مجلي عن شاعرية أمل دنقل (ص ٢٣١) وإشارته إلى جهده الشجاع، وضرورة أن يضاف إليه فصلان. ويتم هذا باهتمام ورعاية لا تنقص أبداً عن اهتمامه بمشاهير الشعراء وما يثار حول شعرهم من قضايا، مثل نزار قباني، وفاروق جويده، ونازك الملائكة، وفؤاد حداد والد الشعراء، ومحمود درويش، وسميح القاسم، فضلاً عن أدونيس الذي استحق إعجاب رجاء النقاش، كما استحق رفضه لانحرافه عن العروبة، وتحريفه لقيم الدين الحنيف، وتلبيسه

حق الوطن بباطل التغريب، وكما اهتم بالأحياء من الشعراء فقد اهتم بالراجلين الذين لا تزال أشعارهم تثير الفكر النقدي، وتعين على التصور الصحيح لدعاوي دعاة الحداثة، على الأقل من خلال المقابلة، ووضع التطوير الشعري في سياقه الزمني والحضاري، ليظل الشعر العربي عربياً، يتفاعل وحاجات النفس العربية، وتطلعاتها للمستقبل، مثل شوقي والشابي، كما اهتم أيضاً بدراسات النقاد من ذوي الشهرة والقدرة، مثل دراسة جهاد فاضل عن شعر نزار قباني، وإذا كانت عناية رجاء النقاش بالمواهب الجديدة (حينها) تؤكد شجاعة قلمه، ودقة بصره بالشعر، وأنه يتحمل أمام القارئ مسؤولية تقديم الأصوات الجديدة، ففي أكثر الزمن أنه لم يكن يرسل القول بلا دليل، ولم يكن متعجلاً في قراءة ديوان أو إصدار حكم، فقد أصبح هؤلاء، عبر الثلاثين عاماً من أصحاب القدم الراسخة في الإبداع.

إن القراءة الأولى لكتاب "ثلاثون عاماً من الشعر والشعراء" تدل على مقدار ما بذل فيه من جهد المتابعة، وتأصيل القضايا، فإذا كانت مادته الأولى قد وجدت طريقها إلى القارئ عبر صحيفة عامة أو متخصصة، فإن هذا لم يكن مبرراً للسرعة في التناول أو التعميم في الأحكام، بل على العكس، سنجد أن الأستاذ رجاء النقاش يملك مقدرة واضحة في الانطلاق من القضية الشخصية أو المحددة، وتوسيع دائرة المناقشة لتكون قضية عامة، تتجاوز الشخص إلى الفن، وتمتد من المرحلة إلى الظاهرة عبر العصور، أو عبر البيئات الأدبية العربية، وهذا مما يكسب الحوار النقدي قوة الموضوعية، ويجعل منه متعة فكرية حقيقية. فمثلاً، فيما كتب عن الشاعرة نازك الملائكة، كان المنطلق شائعة أنها توفيت ثم ظهر كذب الخبر، فوجد فيه فرصة للكتابة عن فن تلك الشاعرة المتميزة الرائدة، المنطوية على نفسها، المخاصمة للدعاية، والرغبة في الظهور، ومن ثم اختار ما يميز فنها وهو ظاهرة الحزن، وفي مناقشته وتعليله لانتشار الحزن في قصائد نازك لم تستغرق الأسباب الذاتية، بل وضع الشاعرة في إطار مرحلتها وبيئتها، لنري كم كانت كل الأشياء تدفعها دفعا لتكون منطوية حزينة، ثم يطور الأستاذ النقاش مقالته

القسم الثاني الكتاب

الأولي إلى البحث في قضية تشترك فيها نازك مع عدد من المفكرين والنقاد، وهي ما يمكن أن يطلق عليه "التراجع عن التجديد" مثلما حدث من طه حسين، وهيكـل، والعقاد وغيرهم، غير أن الناقد النقاش يرفض التفسير الواحد، أو المفتاح الواحد الذي يفتح كل الأبواب، ومن هنا فإنه يري في بعض تراجعات المجددين نوعاً من "تصحيح المواقف"، ونجد هذا المنطلق الخاص، وتطويره إلى قضية فنية عامة، ربما في أكثر فصول الكتاب، فحين يكتب عن قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" ويقول إنها كانت بداية طريق الشهرة للشاعر أمل دنقل، تتداعي في ذاكرته الغنية قصائد أخرى كانت هي أيضاً - باب الشهرة لأصحابها، فقسيـدة "سـنق زهران" هي التي قدمت صلاح عبد الصبور إلى جمهور الشعر، وكذلك كانت قصيدة: "من أب مصري إلى الرئيس ترومان" بالنسبة للشاعر عبد الرحمن الشرقاوي (ص ٢٣٨) إن هذه الإضافات، أو هذا النوع من الربط، على بساطة مظهره، لا يستطيعه إلا راصد دقيق، يقظ الفكر لحركة الشعر، ومواطن القوة لدي الشعراء.

هناك ميزات أخرى - غير ما ذكرنا - يحققها أسلوب الاستاذ رجاء النقاش في كتابه هذا، فعنده القدرة الناصعة على إجماع الخصائص الفنية في عبارات مركزة، محددة، ففاروق جويـدة - مثلاً - شاعر الرومانسية الجديدة في عصر الواقعية الصلبة، ويتميز شعره بالصفاء والبساطة (ص ٢٧٢)، أما محمود درويش فأهم خصائص فنه: الغنائية، والصور المتناقضة، والتكرار، والتجسيد (ص ٣٤٢) أما حسن طلب، وشعراء جيله في مصر خاصة، فإن "صدمة المدينة" هي التجربة الروحية الكبيرة التي صدر عنها نسبة كبيرة من أدب هذا الجيل (ص ٣٩٩).

أما أمل دنقل فهو "شاعر الرفض" بصيغة القصر القاطعة (ص ٢٢٥). وأبو القاسم الشابي "شاعر المدينة الفاضلة" وهكذا.

وقد وقف الناقد عند شعراء بذواتهم، وليس عند دواوين محددة لهم، ومع هذا، وانسجاماً مع منهجه العام، فقد جعل من كل شاعر "قضية" أو أخذ من علاقة حياته بفنه ما يطرح قضية تشغل المثقفين والنقاد، وتحفظ لهذا الشاعر

صورته "الإنسانية" بعيداً عن الادعاء والمبالغة أو تصور أن حياته كلها شعر في شعر (وقد أشار إلى هذا في مقدمته). وهكذا عرج إلى ما كتب سكرتير أمير الشعراء أحمد شوقي، وما كتب ابنه عن سلوكيات شاعرنا الكبير وطرائف معتقداته، وإلى علاقة الحب بين الناقد أنور المعداوي والشاعرة فدوي طوقان، وإلى نزار قباني وعلاقة حياته الخاصة، وتكوينه الأسرى، ووظيفته بالدفاع عن الحرية، والصمت عن صنوها، ونعني "العدالة"!! لقد أضاء النقاش مساحة واسعة من حيوات هؤلاء الشعراء، وجعلهم أكثر قرباً إلى مشاعرنا وجعلنا أكثر قدرة على تذوق أشعارهم، وفهم دوافعهم، وقد قال بحق: "لا يمكننا أن نفهم شاعراً من الشعراء على الوجه الأكمل إلا إذا فهمنا ثقافة هذا الشاعر فهماً صحيحاً كافياً" (ص ٢٣٥) وقد حقق الناقد هذا في أغلب ما أثار من قضايا، وقد كتب عن علاقة شاعرية صلاح عبد الصبور، وشاعرية أمل دنقل، بشعر الشاعر اليوناني المصري كفاي، أو كفافيس، صفحات نادرة، أضافت وضوحاً ومعرفة، تغري بمتابعة الكشف عن المنابع الحقيقية التي كانت روافد مهمة لشعرائنا، الذين لم يتعودوا، ولم نطالبهم، أن يكشفوا عن مصادر تأثيرهم؛ ظناً منهم أن هذا ينقص من تقديرنا لمواهبهم، كما كشف عن سر من أسرار منع أشعار نزار قباني في مصر عقب انتشار قصيدته "هوامش على دفتر النكسة" ثم ما كتب به نزار إلى عبد الناصر، الذي أمر برفع الحظر عن أشعار نزار، وعن منعه من دخول مصر!!

ومع أن هذا الكتاب الضخم قد وجهت مقالاته — بصفة عامة — إلى القارئ في مصر، فإنه يقدم الدليل على قومية الناقد، المنبثقة عن قومية الثقافة العربية الأصيلة، فمع حرصه على تبني مواقف مصرية صريحة، يدافع فيها عن وطنه حين يواجه بالجحود والنكران، أو يستهدف للظلم، فإن "العروبة" ماثلة في هذا الكتاب، بجميع أقطارها تقريباً، يكفي أن نجد فصولاً كاملة، متتابعة عن: "نزار قباني، ونازك الملائكة، والماغوط، وراشد حسين، ومحمود درويش، وفدوي طوقان، وأحمد مطر، وأدونيس، وإيليا حاوي، والشابى،

وغيرهم في سياقات أخرى، بحيث يتأكد لنا أن الشعر كان ولا يزال ديوان العرب، وخير ما يجمع العرب، فهو الديوان، وهو الديوانية أيضاً.

وقد لا يستطيع مقال موجز يكتفي بالعرض السريع أن يفِي بحق الأستاذ النقاش وكتابه، فالذكاء، والإنسانية، وواقعية الفكر وصدق الحكم تطل من كل صفحة تقريباً، مع هذا، تبقى ملاحظات تمنينا لو أن هذا الأثر البديع تجنبها، وقد سبقت الإشارة إلى أن الكتاب وقدرته على متابعة الإبداع أولاً بأول هو إحدى حسنات الصحافة، لكنها أدت أحياناً إلى وجود شيء من التكرار في سرد بعض المعلومات (ما كتب عن أدونيس مثلاً) مما كان يستلزم إعادة النظر في المادة، ما دامت المقالات ستأخذ أماكن متقاربة في مكان واحد، ولعله من "سلايات" الكتابة النقدية عبر الصحافة هذا الميل إلى "سك" بعض الشعائر المثيرة، مثل وصف الحداثة — عندنا نحن العرب — بأنها حق يراد به باطل (ص ٤٧٠) أو مخاطبة أدونيس بعبارة "الشاعر الكبير المضلل أدونيس" (ص ٤٨٨) وهذا قليل على كل حال، ولا يلحق أدني ضرر بالفكرة، فهو صحيح في جوهره، ولكنه ليس من لغة النقد.

أما تعليقه لاهتمام نزار قباني بقضية الحرية، وإغفاله لقضية العدالة فإنه لم يقنعني، فإذا كان نزار بنشأته في أسرة ثرية، وعمله بالدبلوماسية هو الذي جعله لا يشعر بالحاجة إلى العدل، فإن هذه الأسباب نفسها هي التي جعلته بمنأى عن الشعور بالظلم أيضاً، فلماذا إذن كان هذا الهتاف الحار للحرية، والسكوت عن العدل؟

ولقد ذكرنا من فضائل الكتاب والكاتب الكثير، وبقي له الكثير مما لم يتح لنا ذكره، ولكن: هل ننسى أنه قدم تحليلاته الذكية النادرة لعشرات من القصائد، لشعراء مختلفين في العصر والاتجاه، فأكسبها من ذوقه ودقته ما جعلنا نستجيب لها أروع استجابة، وهذا في ذاته مقياس لا يخطي لأهمية النقد، وثقافة الناقد.



مدخل القصة القصيرة في الكويت

الدكتور
سليمان
الشطي

من بين فنون النثر الأدبي الحديث تحظى القصة القصيرة بالقدر الأكبر من اتجاه مواهب المبدعين، واهتمام النقاد. إذا استثنينا "الشعر" - الغنائي بصفة خاصة - الذي هو "ديوان العرب" ومجمع معارفهم "التاريخية" فإن القصة القصيرة تنصدر وتتجذر، وتشارك في تكوين محتوى هذا "الديوان" العربي الخاص. لقد تعددت اجتهادات الدارسين في تفسير ازدهار فن القصة القصيرة العربية، على الرغم من التسليم بأن البداية كانت "الرواية" وليس القصة القصيرة. ولن تكون حركة الأدب في الكويت إلا خيطاً من خيوط النسيج الأدبي العام، يتوازي مع خيوط الإبداع العربية الأخرى، وتتحقق فيه كافة قوانينها، حتي حين نضع في الاعتبار الظروف الثقافية الخاصة التي يتميز بها إقليم، أو منطقة، أو دولة، عن غيرها.

وتأليف هذا "المدخل" عن "القصة القصيرة في الكويت" يضيف إلى ما سبق تأليفه عن هذا الموضوع إضافات متعددة حين يكون مؤلفه الدكتور سليمان الشطي، أستاذ النقد الأدبي بجامعة الكويت، لأنه - مع وضوح منهجه النقدي واستقامة رؤيته واقتصاد عبارته في التأليف العلمي - مشارك في مجال الإبداع القصصي في الكويت، بل هو أحد مؤسسي هذا الفن في مرحلة من مراحل تطوره، ولا يزال يبدع حتي الآن، وينشر إبداعاته عبر المجلات الأدبية، ولعل مجموعته القصصية الأولى التي صدرت عام ١٩٦٧ تجسد أماننا هذا الاهتمام المزدوج

— القسم الثاني — الكتاب —

بالقصة القصيرة إبداعاً ودراسة، فقد حملت قصص هذه المجموعة — وهي بعنوان: "الصوت الخافت" أهم ملامح المرحلة من الناحية الموضوعية، وأقصى ما بلغته القصة القصيرة في الكويت آنذاك — من الناحية الفنية، ولم تكن مجموعة "الصوت الخافت" مجرد عدد من القصص في سياق ظاهرة مستمرة، إذ لم تسبقها في شكل "كتاب" غير مجموعة "أحلام الشباب" للأديب الأستاذ فاضل خلف، بأكثر من عشر سنوات، وهذا يبين لنا معنى أن نقول إن سليمان الشطي مؤسس ومؤصل لهذا الفن في الكويت. ونعرف أيضاً أنه كتب دراسة مختصرة عن نشأة القصة القصيرة وتطورها في الكويت، تصدرت "الصوت الخافت" مقدمة، وأن هذه المقدمة المختصرة لا تزال "معتمدة" فيما قدمته من معلومات، صحيحة فيما رصدته من ملامح البدايات، ومميزات كل الذين ساهموا — من أدباء الكويت — في صنع هذه البدايات.

في "مدخل القصة القصيرة في الكويت" يلتقي حسّ الأديب المبدع الذي يحسن التقاط الجوهرى، ويقع بالحدس أكثر مما يقع بالتفكير، على "العلامة المميزة" لكل كاتب، وكل عمل قصصي عرض له، تلنقي هذه الميزة الخاصة بمنهج الأستاذ "الأكاديمي" الذي يمارس تدريس النقد، ويعرف أهمية المصطلح، وضرورة المنهج، وأهم من هذا اختيار المنهج النقدي الملائم لدراسة فن القصة القصيرة في الكويت. إن الجانب السلبي البارز الذي ترتب على أن مؤلف هذا "المدخل" هو الدكتور سليمان الشطي، أنه أغفل عامداً — ولم يكن هناك حل آخر — دور سليمان الشطي الأديب، كاتب القصة القصيرة، وقد أدى هذا الإغفال "الاضطراري" إلى وجود ثغرة، أو نقص في استكمال صورة هذا المدخل الأساسى.

لقد انقسمت مادة الكتاب بين قسمين، وجاء كل قسم في فصلين، واعتمد التدرج التاريخي أساساً لتعاقب القسمين والفصول الأربعة. وفي المرحلة الأولى التي تنحصر تاريخياً بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٥٤، يتوقف عند البدايات المبكرة، والمحاولات "اليتيمة" حسب تعبير الشاعر خالد سعود الزيد، ويعطي الدكتور الشطي اهتماماً خاصاً لما يطلق عليه "التجربة الأولى" في القصة

القصيرة الكويتية، وهي قصة "منيرة" التي كتبها الشاعر خالد الفرج، ونشرت بمجلة الكويت التي أسسها المؤرخ الأستاذ عبد العزيز الرشيد ما بين عامي ١٩٢٨ و ١٩٣٠، ولهذا الاهتمام مبرراته، ففضلاً عن سبق الزمنى، جاءت القصة (البداية) من قلم شاعر، ونشرتها مجلة فى زمن لا تحتفى فيه المجلات بالقصص ولا تعتبرها من الأدب الجاد، وقد كانت هذه المجلة مملوكة لفتيه تراثي النزعة والتكوين والاهتمام، فنشرها فى مجلته شهادة له متعددة المعانى. فإذا قرأنا القصة وجدنا الطابع الاجتماعي النقدي الإصلاحى واضحاً فيها، إنها عن الزوجة العاقر التي تعالج عجزها عن الإنجاب بالإغراق فى أعمال الشعوذة والخرافات، والزوج ابن العم الذي لا يستطيع نبذ ابنة عمه لصلة القرابة، ولأنها جميلة، رغم رفضه لكل ما تحرص هي عليه من أعمال السحر وتحضير الجان. وإذا كان يتهما بنقص العقل، فإنها تتهمة بالمادية والإلحاد أو مجافاة الإيمان، وبذلك يجد مبررات قوية لاتخاذ زوجة ثانية تنجب له !! فى قصة "منيرة" — التجربة الأولى المبكرة — هفوات فنية لا مناص من حدوثها، ولم يهمل الدكتور الشطي الإشارة إليها، لكنه قدر فيها، وأكبر فى مؤلفها الشاعر شجاعة الطرح لقضية اجتماعية أساسية فيما يشغل الناس من هموم حياتهم، وقدرته على التحليل، واقتصاده فى الوصف، وسطوع النهج الواقعى، وقد تجلى هذا كله فى شخصية منيرة — المرأة — القادرة على استقطاب الرمز، ونشر اللمة الرومانسية، كما أن "المرأة" عنصر أساسى فى تكوين القصة، وقد انتحرت منيرة حين أحاطت بها عناصر الضياع، كما يقول الدكتور الشطي "هذا الانتحار من بقايا التكوين الثقافى أكثر من كونه تصوراً نابعاً من داخل الأحداث، وهو يذكرنا بمحاولة أخرى للفرج نفسه فى قصيدته : "الشاعر — أو قصة مبتورة" حيث ينتحر الشاعر دون تبرير واضح سوى تلك النزعة التي سادت فى الساحة الأدبية آنذاك، فبطل (قصة مبتورة) لا تفسير لانتحاره إلا الإحباط الذي منى به فى "بينته" (ص ٢٣). وكذلك تلفتنا إشارة الدكتور الشطي — فيما يتصل بقصة "منيرة" إلى وجود "خامة" "رواية" فى شكل قصة قصيرة، وأن كاتبها ربما أضمر متابعة الموضوع وتنمية شخصية الزوج عبد الفادر وزوجته الثانية — بعد انتحار منيرة — ولكنه لم يفعل. وهنا نجد أن

فن القصة في الكويت لم يعاكس ما يوشك أن يكون علامة مميزة للفن القصصي العربي، من البدء بالرواية قبل القصة القصيرة، واقتتران هذا البدء بالاهتمام بالقضايا الاجتماعية، بالمرأة، على وجه التحديد.

وإذا كانت محاولة خالد الفرج (اليتيمة) في المجال القصصي تمثل بداية المرحلة الأولى، فإن توقف مجلة "البعثة" — التي كانت تصدرها بعثة الكويت إلى الجامعات المصرية، وكانت تصدر في القاهرة حتي عام ١٩٥٤ — اعتبر نهاية لتلك المرحلة الأولى. إن ارتباط ازدهار فن القصة واقتترانه بالصحافة واضح ومقرر، وقد انقطع تقاطر القصص عندما توقفت الصحف — مرحلياً — في الكويت، ولا تنفرد مجلة "البعثة" بإفساح المجال لهذا الفن المستحدث، فقد عاصرتها مجلة كاظمة، ومجلة الكويت التي أحياها الشاعر يعقوب عبد العزيز الرشيد، ومجلة الرائد التي أصدرها نادي المعلمين (نقابة المعلمين فيما بعد) ومجلة الإيمان .. وكلها توقفت في الفترة ذاتها تقريباً، ولكنها — حين صدروها — روجت لفن القصصي، وعلي صفحاتها عرف القراءة اسم فهد الدويري، أهم كتاب هذه البداية المبكرة، وفاضل خلف صاحب أول مجموعة قصصية، وفرحان راشد الفرحان، الخيط الرومانسي (الوحيد، ربما) في النسيج القصصي الكويتي إلى اليوم، وإن كنا نستدرك بالإشارة إلى قصص "مني الشافعي" لكن رومانسية هذه الكاتبة فيها حسن الأنوثة الرقيقة، ومغامرة الحب المعتر بالتسامي والخصوصية، وهذا يختلف عن رومانسية فرحان راشد الفرحان القائمة على إثارة المصادفة، وقسوة القدر، وإحباط المشاعر، والإيغال في الحلم والتمني حتي الضياع !! وفي هذه المرحلة المبكرة أيضاً اتخذت القصة أداة من أدوات المطالبة الإصلاحية (السياسية) بأقلام عدد من الشباب الجامعي الذي تفاعل مع أحداث عصره، فقد كان جاسم القطامي — مثلاً — طالباً بكلية البوليس الملكية بالقاهرة حيث كتب قصته الأولى، كما كان خالد خلف، طالباً أيضاً، وكذلك الأستاذ عبد العزيز محمود — وكيل وزارة الشؤون فيما بعد — وعبد العزيز حسين — وزير الدولة فيما بعد — وعبد العزيز الصرعاوي — الوزير ثم السفير فيما بعد — لقد انتهوا إلى السياسة، ولكن

— القسم الثاني — الكتاب —

البداية في القصة القصيرة. عن هذا الرعيل عقد الدكتور الشطي الفصل الثاني، منهايا القسم الأولي من مدخله، عن القصة القصيرة في الكويت.

أما القسم الثاني، أو المرحلة الثانية فقد حصره زمنياً بين عامي ١٩٦٢ و١٩٨٧، وتبرير البداية لا يختلف عليه، ففي ذلك العام ١٩٦٢ كان استقلال الكويت قد استقر، ودستورها أعلن، ومجلس نوابها اكتمل واجتمع، وأخذت سمات الدولة الحديثة الناهضة في كافة مرافقها، وكانت "الصحافة" في مقدمة هذه المرافق، كما كانت القصة "أحد أبواب" تلك الصحافة. كما كان سليمان الشطي الأديب صاحب المحاولة الأولي (الإحيائية) حين نشر قصة "الدفة" في ذلك العام، وقد يكون من الصعب — المجافي علمياً — التأريخ لنشأة أو استئناف ظاهرة فنية ممتدة، بعمل فني محدود، وحيد، لكن الثابت أنه كان "الباب" الذي انفتح لتتقاطع من بعده القصص، كما أن "الدفة" جمعت بين الشكل الفني الناضج، وتأصيل الشخصية الوطنية في صراعها مع البحر، وتماسكها المهني والأخلاقي.

تحت عنوان: "القصة تحيا من جديد" يعقد الفصل الأول عن ثلاثة من الأصوات البارزة في هذا المجال، تلك المرحلة، هم : سليمان الخلفي، وإسماعيل فهد إسماعيل، وعبد العزيز السريع، والمؤلف يكشف عن دراية مفصلة يقظة بإبداع هؤلاء الكتاب الذي يتجاوز ما نشر لهم من مجموعات قصصية، أو إبداعات فنية أخرى، فقد أسقط الخلفي عددا من قصصه المنشورة في الصحف حين اختار مجموعته الأولي (هدامة — عام ١٩٧٤) وإسماعيل فهد إسماعيل كاتب الرواية اللامع النشيط، سبقت رواياته مجموعته الأولي بنحو عشر سنوات، وعبد العزيز السريع وضع موهبته وجل قدراته في المسرح، وقدم إنجازاً له مذاقه الخاص في "دموع رجل متزوج" (عام ١٩٨٥)، أما السمات الخاصة الفنية، لكل منهم، ففي تمييزها وإبرازها وصياغتها تجتمع موهبة الشطي القاص، بالدكتور الشطي الناقد الباحث، فلتلقي — في سياق واحد — الخبرة الداخلية الاستبطانية، بالعقلية التي نظمها الدراسة الأكاديمية وممارسة البحث العلمي. مثلاً لماذا يؤثر قصتي الخلفي "تزوجت" و"عصرية

خميس" بهذا التحليل السيكولوجي السسيولوجي المستفيض؟ إنه يتوغل في وجدان المؤلف، ليس من خلال الخبرة الشخصية المباشرة، (سليمان الشطي وسليمان الخلفي صديقان منذ زمن ليس بالقصير ... أكثر من ربع قرن مثلاً) ولكن من خلال المراكز الفكرية المسيطرة على نص القصة، الموجهة للحدث، المتحركة في اختيار الشخصية المحورية فيها، ومن وجدان المؤلف إلى وجدان تلك الشخصية المحورية، وبذلك ينكشف قناع التشكيل الفني القائم على توازن حركة الحدث، مع انفعالات الشخصية المحورية وما تعاني من معتقدات راسخة، أو : كانت راسخة، ولابد — بعد معاشرة تجربة مغايرة — أن تتغير. إن الشطي، كما الخلفي، كبطل قصتيه : "تزوجت" و"عصرية خميس" يؤمنون بأهمية التطور، وأنه قانون طبيعي، وأن الغفلة عن ضرورته تعني التجر، كما تعني اضطهاد الحقيقة الإنسانية، ويؤمنون جميعاً: مؤلف المدخل، ومؤلف القصص، وشخصيات هذه القصص، بأن الكويت تحمل في ضمائر شعبها العربي المكافح، إيماناً راسخاً بقيم العدل والمساواة ووحدة المصير، ولكن طارئاً — قد يكون اقتصادياً بحثاً — عكر صفاء هذه الرؤية. إن المؤلف — الخلفي — يحل المشكلة المرحلية، أو الطارئة، بالكشف عن التناقض والمغالطة في تصور إنسان ما بأنه أحسن أو يمتاز على إنسان آخر بدعوى مادية لا أكثر، والمؤلف الآخر — الشطي — يبرز هذا الأمر، ويمتد به مؤسساً فكر "الشخصية القصصية" على فكر مبدعها، وكاشفاً عن أسرار البناء الفني، وكيف أدى إلى كشف التناقض والمغالطة في لمسة سحرية بدهية، قد تكون في مجرد الإعلان عن الحاجة إلى الذهاب إلى الحمام، وهي حاجة بيولوجية فطرية، لا تصمد للمكابرة!! وقد يدخل "الجنس" — في قصص الخلفي — في إطار هذه الحاجة الفطرية البيولوجية، ولعله — لهذا السبب — استخدمه وثيقة إثبات للمساواة بين البشر "المجتمع العربي هو شاغله وما يعنيه دون غيره بالطبع" وقد تولي الدكتور الشطي تبرئة بزوغ الجنس في عدد من القصص من مظنة الاستهواء أو التشويق، وحدد وظيفته في قوله "لقد شغل الجنس حيزاً في الأعمال السابقة، ولكنه ليس مقصوداً لذاته، إنه مظهر الكشف عن الحد الرئيس في الإنسان (ص ٦١) ويتأكد هذا النزوع "القومي" لمؤلف "المدخل" حين يؤثر

من قصص إسماعيل فهد إسماعيل مجموعته: "الأقفاص ... واللغة المشتركة" (ط الثانية ١٩٧٩) مفسراً رمزية "الأقفاص" وما تعنيه "اللغة المشتركة" بالعودة إلى وصفية ما يطلق عليه "العالم المجاور" في الكويت. على أن هذا الفصل كان يتطلب عناية أكبر — وليس مجرد إشارة — إلى جهد الشاعر محمد الفايز في القصة، وإضافة اسم حسن يعقوب العلي، الذي شارك في إنتاج القصص في تلك المرحلة ذاتها، وبخاصة أن هذا "المدخل" لم يؤثر أسلوب "الانتقاء" أو "انتخاب النماذج" إلا في التوغل في إنتاج القاص، أما إطار الدراسة فقد اتسم بالشمول والاستقصاء، وليس بالانتقاء.

ثم يأتي الفصل الأخير تحت عنوان: "أجيال تتوالى" — وهو عن الجيل الراهن الشباب الذي تتوالى إبداعاته الآن، دون أن يعني هذا أن عمد الفصل الأول (الخليفي، وفهد، والسريع — ومعهم أو قبلهم الشطي نفسه) قد توقفوا أو تراجع اهتمامهم. وفي هذا الجيل الراهن تأخذ المرأة مكاناً متميزاً في الإبداع القصصي، وهذا التميز يعتمد على الاستمرار، بل الغزارة الكمية (كما عند ليلى العثمان) والقدرة على تنويع التجارب، والاهتمام بالتحليل الذي يأخذ شكل التدسس إلى المسارب النفسية البعيدة أو الغامضة الغائرة في ذكريات المرأة — الطفلة — وتجاربها الفريدة. كما عند ليلى العثمان، أو الاهتمام بالمضمون الموضوعي (الاجتماعي — السياسي) كما عند ثريا البقصي ينبه الدكتور الشطي إلى عالم الأسطورة في قصص ليلى العثمان، وكيف صنعت من خرافات الماضي وأساطيره الشعبية عالماً شائقاً مثيراً، حافلاً بالرموز والدلالات الاجتماعية والميثولوجية. ويتجاوز هذه الخاصية المميزة إلى أربعة محاور، هي بمثابة أضلاع المربع، التي تصنع العالم القصصي لليلى العثمان، سواء في رواياتها، أو قصصها القصيرة. أما ثريا البقصي فإنه يأخذ — من بين قصصها ذات البناء الاجتماعي غالباً — ما كانت الرومانسية غالبية عليه. قصة "المشموم" وقصة "الصرصور" من مجموعتيها: العرق الأسود (١٩٧٧) والسدرة (١٩٨٨) تكشفان عن هذا كما تكشفان عن فنية المزج بين الشعور

الأنثوي الفطري (الرقيق) الذي يدعم الخط الرومانسي، والقضية الاجتماعية التي تغري بالتحليل، وما يستتبع من مصادمة الفكر السائد والشعور المستريح.

وأخيراً نصل إلى محمد العجمي صاحب "الشرخ" (١٩٨٢) و"تضاريس الوجه الآخر" (١٩٨٨) ونزعتة التجريبية، وإذا كان الدكتور الشطي لا يرفض التجريب، ولا يستنكر استحداث أشكال جديدة لأساليب التعبير الفني في القصة، أو في أي نوع فني آخر، فإنه لا يوافق على اتخاذ التجريب هدفاً في ذاته. إن الفن رسالة (وأخيراً يعبر عنه بالخطاب) ولكي يكون الخطاب مؤدياً وظيفته فلا بد أن يحمل مضموناً موجهاً إلى متلقي هذا الخطاب، وفي استطاعته أن يصل إليه بطريقة ما (ليس من المحتم أن تكون المنطق المرتب، أو لغة الاستخدام العام)، وكما تتميز قصص محمد العجمي بالنزعة التجريبية (وهذا الكاتب مهندس أصلاً ولا يزال يمارس التجارب العلمية) تتميز قصص وليد الرجب بما يدعوه الدكتور الشطي "محاولة تكوين جو غريب يتجاوز السائد، والبدء من الأرضية الواقعية وصولاً إلى النموذج، أو النمذجة" (ص ١٤١، ١٤٢) وهذا ما يستخلصه الكاتب من مجموعته الأولى: "تعلق نقطة .. تسقط ... طق" (عام ١٩٨٣) وهنا نشير إلى ليلي محمد صالح التي أشار الكاتب إلى قصصها إشارة كافية، وإن تكن موجزة، وإلي طالب الرفاعي الذي لم يشر إليه رغم موهبته واستمراريته.

وكما في القصة الجيدة، حين تبقى النهاية "مفتوحة" تشرع الطريق لمزيد من طرح الأسئلة، والاستفهامات، والتفكير في الحلول، كذلك ينهي الدكتور سليمان الشطي دراسته الشاملة، بالإشارة إلى الجيل القادم من المبدعين: ناصر الظفيري، ومنى الشافعي، وريم الرفاعي، وحمد الحمد، وعلي هؤلاء وغيرهم، ستكون دراسات قادمة، ستستمد كثيراً من أسسها من هذا المدخل المهم عن القصة القصيرة الكويتية.



"المقاومة والبطولة في الشعر العربي"

كما رآها
الشاعر
حسن فتح
الباب

إن أهم دلائل التكامل في الشخصية يكشف عن نفسه حين يتحول إلى عمل منجز، تحقق بالتعامل مع جهات مختلفة، واستطاعت هذه الشخصية "المتكاملة" أن تنسق، وتوحد، فتنتج عملاً له خصوصيته، وضرورته. هذا المعنى هو ما استخلصته حين انتهيت من قراءة عمل مفيد وممتع، بعنوان: "المقاومة والبطولة في الشعر العربي" فالكتاب قادم من الرياض (ويحمل هذا الاسم) والمؤلف شاعر مصري معروف هو الدكتور حسن فتح الباب، والموضوع تراثي يبدأ مع بداية التاريخ العربي (الجاهلي) ويتدفق حتي يفجر أوضاعنا الراهنة، أما الدافع المباشر لتأليف هذا الكتاب، وهو ما كشف عنه الباحث في مقدمته، ودل عليه توزيع المحتوي بين فصلين كبيرين، جاء أولهما في خمسة مباحث، وجاء الآخر في ضعفها، هذا الدافع المباشر يتركز في حرب البوسنة والهرسك، تلك البقية الباقية من أرض الإسلام في القارة الأوروبية، وما يعاني أهلها من حرب عنصرية دينية تريد اقتلاعهم أو القضاء على هويتهم. لقد جاءت استجابة الشعر أقوى وأسرع من استجابة الفنون الإبداعية الأخرى، وكذلك جاءت استجابة الشاعر (الباحث) في وقتها المناسب حيث تباطأ النقاد والدارسون، ويمكننا أن نبحث عن إيجابيات في انتقال الشاعر من الإبداع إلى الدرس النقدي، وقد نجد سلبيات كذلك، ولكن المهم هو أنه قدم إلى المكتبة العربية (والإسلامية) دراسة مطلوبة، في توقيت مناسب، سجل بها حدثاً مؤثراً سيبقي كذلك، وأبرز ظاهرة فنية نحن في أشد

الحاجة إليها، وبخاصة في زمن الخذلان الذي نعيشه، وشعارات العالم الجديد (أو العولمة) الذي يسوقنا القطب الواحد المهيمن (١) إليه، رضي أو قهرا. إن أصوات الرفض والتمرد، التي اهتم الباحث برصدها، وتسجيلها، وتوجيه الاهتمام إليها، ربما تبدو لنا دخيلة على الموضوع، لأنه إذا كان كفاح البوسنة والهرسك هو القصد، وأن إبداع الشعراء العرب في إطار هذا الموضوع هو مادة البحث وموضوع التحليل، فلا بد أن يبدو "عنقرة" الجاهلي، أو "مالك بن الريب" الإسلامي، أو "أبو فراس الحمداني" العباسي، غير مطلوبين لاستيفاء الرؤية، وهذا صحيح ببعض الاعتبارات، وبخاصة أنه أخذ من حجم الكتاب نصفه تقريباً (الكتاب من ٣٣٦ صفحة، اختصت البوسنة والهرسك منها بالفصل الثاني بعنوان : شعر المقاومة في مأساة البوسنة والهرسك وملحمتها، من ص ١٤٥- حتى ص ٣٣٦)، ولكننا لا نري أن هذا الفصل الأول (١٤٥ صفحة) يمثل زيادة أو استطرادا، فقد أخذ موقعا مؤثرا، وأدى ثلاث وظائف لا يمكن الاستغناء عنها: الأولي أنه بهذا الامتداد التاريخي يؤكد لنا أن تاريخ الأمة (الحقيقي) ماثل في جهادها، وقدرتها على التحدي والتصدي، وأن هذا مطلوب على مستوي الفرد، وعلى مستوي الأمة، بأداة الشعر، كما بأداة السيف، وبأداة الفكر كذلك. والثانية أن حدود المقاومة ومعاني البطولة ليست جامدة، وليست قالباً واحداً، وطريقة واحدة، إنها ردة فعل إيجابي يواجه فعلاً ظالماً متجنياً، يتهدد قيم الحياة، كما يتهدد الجماعة بمسح هويتها، أو إفنائها. وبهذا التأسيس التاريخي استقرت الوظيفة الثالثة، وهي أن مقاومة الأمة وبطولتها كانت دائماً تركز على مبادئ الدين، تستوطنها وتحركها روح الجهاد وعقيدة الإيمان، وهذا التمسك بمبدأ الجهاد، والحرص على القيم الدينية كان العامل الأول في مد المقاومة والبطولة بطاقة التحمل والاستمرار، وتجاوز المحنة الطارئة، والإصرار حتي يتحقق النصر.

وسنلاحظ أن "أفراد" القسم الأول من الكتاب، القسم التاريخي، في أغلبهم، وقبل أن يصبح الشعر حرفة، هم شعراء فرسان، تناولهم للبطولة يصدر عن خبرة ذاتية، ممارسة، أما المواقف فهم صناعها، ولهذا تنسج عندهم

معاني المقاومة وتتنوع، بهذا اختلف عنتره، عن مالك بن الريب، عن شعراء الجهاد في عصر النبوة والراشدين، عن قطري بن الفجاءة وأشباهه من الخوارج، فإذا بلغنا العصر الحديث، لم نجد بين أيدينا غير محمود سامي البارودي، رب السيف والقلب، أو شوقي وحافظ، وشعراء الموضوع الأساسي (البوسنة والهرسك) فيضافون إلى أبي تمام وأمثلة من محترفي الشعر، وليس هذا طعنا في المهارة والصدق الفني، ولكنه كشف عن العلاقة بالموضوع، ونوع الدافع إلى المشاركة. وهذا الامتداد التاريخي يوجّه الاهتمام إلى "القيمة" النفسية وهي البطولة وتحقيق الذات، أكثر مما يهتم بالأهداف الاجتماعية، فعنتره كان يبحث عن خلاصه الخاص، أما أبو فراس فكان يتصدي لأعداء دينة وأمته، فالفرق شاسع في التطلع، ولكن المنبع واحد، وهو الرغبة في تحقيق الذات، وممارسة الفعل، وهذا ما يجمع بين شاعر مثل حسان بن ثابت — شاعر الرسول — وهو يستنهض الهمم للتجمع نحو الرمز (الرسول صلي الله عليه وسلم) وشاعر مثل قطري بن الفجاءة (الخارجي) يعمل على هدم الرمز (الخلافة والخليفة)، فالمعني المشترك بين القطبين المتباعدين: الإعلان عن حقيقة جديدة، يري فيها الخلاص، ويقرأ فيها المستقبل.

ولابد أن تكون لنا وقفة عند الجهد النقدي التحليلي المائل في تعقيبات على هذه القصائد الكثيرة التي سجلها الشاعر حسن فتح الباب، ونذكر صفته لأننا نتوقع أن تكون اكتشافات الشاعر الناقد مختلفة عن قيود المنهج التي يلتزمها، أو تقف عندها خبرة الناقد الدارس، وقديما قال المتنبي إن الناقد بزاز (تاجر أقمشة) والشاعر حائك (ترزي أو خياط): خبرة الأول إجمالية، وخبرة الآخر إجمال وتفصيل، وقدرة على الغوص أيضاً، وقد وجد هذا القول من يرد عليه ويرفضه، وليس هذا موضوعنا على أي حال، ولكننا سنضع في الاعتبار أن صاحب هذا البحث، شاعر، قبل أن يكون باحثاً أو ناقداً، وقد قدم خبرته ومقدرته التحليلية معتمداً على محفوظه (وسنقدم الدليل على هذا) بالنسبة للتراث، فكانت له إضافات جيدة، وإن لم يقدم دراسة شاملة لنص كامل. هكذا

فعل مع قصيدة حسان بن ثابت، وأخري لمالك بن الرريب، وثالثة لأبي الحسن الأنباري، ورابعة لأبي تمام قالها في رثاء محمد بن حميد الطوسي.

أما الفصل الثاني بمباحثه العشرة، الذي خصص للشعراء العرب الذين وجهوا إبداعهم لمناصرة البوسنة والهرسك في محنتها، فقد اختص كل مبحث بشاعر، سواء كان ما جادت به موهبته قصيدة واحدة، أو أكثر، وهذا يعني أننا أمام عشرة شعراء صنعوا مادة هذا القسم وهم: الدكتور حسن الأمrani، وعبد الله شرف والدكتور أنس داود، وإبراهيم عيسى، وأحمد سويلم، وخالد الحلبي، وشهاب غانم، ومحمد عبد القادر الفقي، ويوسف القرضاوي. وبعد هؤلاء التسعة يعقد فصلاً آخر بعنوان: منظومات من وحي مأساة البوسنة والهرسك ومنهجيتها، والوصف بالنظم دون الوصف بالشعر، وهذا يعطي مؤشراً إلى أن السباحة لم يتمسك بالمستوي الفني للقصائد في هذا القسم الأساسي من دراسته، بقدر ما كان حريصاً على تجميع النصوص التي تتصل بالموضوع، ربما من منطلق الحرص على هذه المنظومات من الاندثار، التي يري أنها وإن كانت في مستوى فني متواضع فإنها تدل على صدق الشعور والرغبة في حفز الآخرين، وبهذا تستحق أن يشير إليها. ولكن الجهد النقدي التحليلي استحوذت عليه القصائد التي حققت المستوى المتميز، وبخاصة تلك التي صدر بها هذا القسم، ونالت الاهتمام الأكبر كما وكيفا (٦٥ صفحة) وهي "مشاهد درامية من وحي المأساة" للشاعر المغربي حسن الأمrani (من مدينة وجدة على تخوم المغربية الجزائرية) ويصف عمله بأنه مجموعة من القصائد الدرامية ذات النمط المسرحي، بعنوان: جسر على نهر درينا — ملحمة الإسلام في البوسنة" ويفتحها بنداء يوجهه أطفال سرايفو :

نحن أطفال سرايفو الشهيدة

إن حرماننا من حنان الأمهات

في الليالي الكالحات

فلأنا مسلمون

— القسم الثاني —

ويلفت الشاعر الباحث انتباه القارئ إلى أن الشاعر الأمراني قد نوع من موسيقي هذا المقطع، فانتقل من وزن الرمل إلى وزن الكامل، ويتطوع فتح الباب بتقديم دفاعه إذ كان "مستهدفاً نفي الرتابة النغمية وما قد تؤدي إليه من إملال القارئ" ثم يشير إلى تناص هذا المقطع مع ما سبق إليه الشاعر كمال عبد الحليم أثناء ما عرف بالعدوان الثلاثي على مدينة بورسعيد سنة ١٩٥٦ حين قال:

وأبي كان هنا

وأبي قال لنا

مزقوا أعداءنا

وهذا احتمال على أي حال، لأن المعني قريب، ونضيف إلى هذا — ونختلف مع الدكتور الباحث — أن الخلط بين البحور قد أخذ به بعض شعراء جماعة أبولو، لتحقيق الهدف الذي أشار إليه، ولكن الأمر يختلف — أو يجب أن يختلف — مع شعر التفعيلة، لأن الحرية المباحة في عدد تفعيلات السطر الشعري ينفي عنه الرتابة، ويحفظ تواتر الإيقاع وسلامته في نفس الوقت.

إن عناوين القصائد وحدها تعطي أفقا للتوقع يصلح لاكتشاف التشظي، والتجمع، في مواقف محددة، فحين يكتب الأمراني في إحدى قصائده:

يغفو الولاة على سرير الطيبات

كل يجالس عجله الذهبي

يسأله صكوك المغفرة

حيناً، ويغفو كالصنم

ما بينهم يوم الكريهة خالد أو معتصم

فإنه "يهجو" حالة التواكل والتهرب العربي والإسلامي من مواجهة حقيقة تدافع عن الانتماء المشترك مع مجاهدي البوسنة والهرسك، وهذا ما

— القسم الثاني — الكتاب

يدل عليه عنوان قصيدة عبد الله شرف (وعلي سراييفو السلام) وما يؤكد غضب عنوان قصيدة أنس داود (من سمانا بشرا) وما يرمز له عنوان قصيدة — رشاد يوسف، (مذبحة المآذن).. وهكذا. وقد اقترب هذا الغضب بالأمل — لدي شعراء آخرين — أن تنهض الأمة للمساندة والكفاح، وأن ترعي الأمل في أطفال الجيل الآتي من أبناء المجاهدين.

الجوانب الإيجابية في هذه الدراسة تبدأ من أن صاحبها شاعر يحسن اختيار النموذج، وضع يده على سر الجمال فيه، وهنا نشير إلى الصفحات: ٤٣، ٦٤، ٧٦، ٨٥، ١٧٠، ١٧٣، ١٧٦، ١٨٠، ٢٣٥، لنعين كيف حال مقاطع من قصائد حسان، ومالك، وأبي تمام، والأمراني، وداود، وغيرهم وكيف وجهت خبرة الباحث مقارناته، وإشاراتِهِ إلى التناص، والتأثر المباشر، والقدرة على التأويل كذلك، وفي هذا الجانب قدم مقترحاً طريفاً حيث قرأ كتاب "تهج البلاغة" (ص ٦١) المنسوب إلى علي بن أبي طالب كرم الله وجهه، كنص مقاوم، وأغري باستكمال المحاولة التي بدأها، أما الجانب الذي كان يستحق قدراً من التثبت فإن سببه الأساسي هو اعتماد الشاعر الدكتور حسن فتح الباب على الذاكرة — والذاكرة تخون أحياناً — وهذا واضح في إهماله لتوثيق النصوص وعدم ذكر مصادرها، وقد ترتب على هذا بعض الأخطاء، وقد ذكر في نهاية الكتاب ثبتاً بالمراجع، أو بأهمها، ولكن تنوع المادة كان يحتاج إلى أضعافها، وقد أشار (ص ٦٥) إلى خزانة الأدب دون أن يضع هذه الموسوعة في مراجعه، ومن هذه الأخطاء التي فاتت المؤلف، أن يتوقف عند قصيدة أبي الحسن الأنباري، فيخطيء في مناسبتها، وفي عصرها تبعاً لذلك، وهي القصيدة التي مطلعها:

علو في الحياة وفي الممات لحق أنت إحدي المعجزات

فقد ذكر الباحث أنها قيلت في ثائر من أحفاد الحسين أبي الشهداء، كان قد خرج على السلطة الأموية، فقتله رجالها — وصلبوه (ص ٧٣) وهذا مما لا أساس له، فهذه القصيدة المشهورة قالها ابن الأنباري (كما ذكر الدكتور فتح الباب) — وهو — كما يقول الزركلي — ومعروف قبله لكل من درس العصر

العباسي — من شعراء القرن الرابع (توفي بعد ٣٩٠ هـ) فأين هذا من العصر الأموي، وقالها الشاعر الكاتب في رثاء الوزير ابن بَقِيَّة، أما الإعجاب المنصوص عليه فكان من "عضد الدولة البويهى، إعجاب بالوفاء وليس بالشعر، وقد تأخر الإعجاب بالشعر ليبيديهِ الصفدي وابن خلكان .. إلخ، إذ قال أولهما : لم يسمع في مصلوب أحسن منها!! وفي مكان آخر يشير البيت المشهور:

أمرتهم أمري بمنعرج اللوى فلم يستبينوا النصيح إلا ضحي الغد

فينسبه إلى السناغة (ص ١٥٥) وهو لجاهلي آخر أقرب منه إلى عصر الإسلام، الشاعر دريد بن الصمة، وقصيدته مشهورة في رثاء أخيه عبد الله، وفيها البيت الذي ينافس في شهرته وسيرورته:

وهل أنا إلا من غزية إن غوت غويت، وإن ترشد غزية أرشد

وكذلك يشير إلى مسرحية (وا إسلاماه) للكاتب الإسلامي الكبير على أحمد باكثير، (ص ١٨٨) والكتاب المذكور رواية، وليس مسرحية، والفرق كبير.

غير أن البحث المتراعى، الممتع، الذي يعتمد على ذوق متقف، وخبرة واسعة بالشعر الجميل في كل العصور، والاهتمام بخلق الفرسان، وتجلي العقيدة في الفن، ويختار من أحداث عصرنا هنا أهم قضية تختبر الولاء والوفاء.. وهي قضية البوسنة (وقد ظهرت كوسوفو على أعقابها) يحقق للقارئ معرفة ومتمعة، ويحرك من وجدانه وفكره، ما يستحق الباحث عليه التقدير والعرفان.



"المدينة في الشعر العربي المعاصر"

وللدكتور
مختار أبو
غالي

الشعر العربي ولد وتأصلت شخصيته الفنية في مهاد البدواة، هذا ما نستخلصه من أول محاولة تأريخ وتأطير قام بها ناقد مبكر من نقاد القرن الثالث الهجري هو محمد ابن سلام الجمحي (١٣٩-٢٣٢هـ) مؤلف: "طبقات فحول الشعراء"؛ إذ قصر طبقاته العشر الجاهلية، ثم طبقاته العشر الإسلامية على شعراء البادية، ثم رأي أن يعقد قسماً خاصاً (خارج التقسيم الأساسي) لشعراء القرى، أي المدن، أو أهل المدر في مقابل أهل الوبر، أي الخيام. وتقوم الشواهد على حجية اللغة البدوية، والحفاوة بالأمية البدوية، والشفاهية البدوية. وقد تأصلت قيم جمالية فنية هي نتيجة حتمية لهذه الرابطة التاريخية المستمرة إلى العصر الحديث، ما بين الشعر والبدواة. فإذا وقف باحث عند ظاهرة "المدينة في الشعر العربي المعاصر" فإنه يكون قد رصد "مفصلاً" من مفاصل حركة الشعر العربي في مرحلة من أهم مراحل تطوره، وأعني النصف الثاني من هذا القرن الذي نعيش سنواته الأخيرة. وهذا الوصف بالأهمية ليس مجازفة أو تطوعاً، وإنما تحليل لطبيعة المرحلة التي شهدت — بوسائل موضوعية وفنية مختلفة — أكبر ثورة على تقاليد الشعر العربي، تلك التقاليد التي رسخت قروناً طويلة، حتي بليت بالإهمال والسطحية، ثم استعاد البارودي قدراً منها، واحتفظ شوقي بما رآه في استطاعة موهبته. ولا تتسع هذه الأسطر لتعقب محاولة التجديد ما بين أبولو والديوان والمهجر، حتي نصل إلى شعراء الخمسينيات الذين لا يزال بعضهم يرسل ألقانه إلى اليوم، وقد تزعّم

هؤلاء خيوط حركة تجديد شاملة تقريباً، تتناول قالب القصيدة، كما تتغلغل في بنائها. وتستحدث موضوعات، أو "موتيفات" ليس للقصيدة الماثورة بها عهد. وهكذا كان الالتفات إلى "المدينة" إحدى علامات التجديد الموضوعي الذي يكشف عن أنواع أخرى من أسرار صناعة القصيدة الحديثة.

إن هذا ما فعله الدكتور مختار على أبو غالي، في دراسته الشائقة المتوسعة (٣٦٨ صفحة) التي نشرت ضمن إصدارات "عالم المعرفة"، تحت عنوان: "المدينة في الشعر العربي المعاصر". فأضيف بها كتاب مهم في مجال النقد التطبيقي، وهذه الأهمية كما تأتي من طبيعة الموضوع، وهو موضوع جديد بكل المقاييس، وإن أخذ حيزاً في عدد من الدراسات الجادة السابقة عليه، مثل دراسة الدكتور عز الدين إسماعيل، والدكتور إحسان عباس، وقد أشار إليهما الدكتور غالي مرات، وناقشهما وأحكامهما النقدية مناقشة جادة تقوم على دقة التحليل والخبرة بالأساليب. وإلى جانب جدة الموضوع يتميز الطرح العام بتقسيم الظاهرة إلى موضوعات في فصول متعاقبة، وهذا ما سنتوقف عنده بعد قليل. ويضاف إلى الأمرين السابقين أن مؤلف الكتاب "الدكتور مختار أبو غالي" شاعر يعرفه رواد ندوات الشعر، وله ديوان شعر كذلك، وهذا يوفر له قدراً من الخبرة القائمة على الممارسة التي تعين الدارس والناقد على أن يكتشف من أسرار فن الشعر ما يلتبس على ما تقف معرفته عند المظاهر والسمات البارزة. وسنري أن هذه الصفات قد انعكست بطريقة إيجابية في تحليله المتميز لعدد من القصائد. وهناك أمر رابع نذكره يميز هذا الكتاب، فقد استمد محتواه من عدد من قصائد أهم الشعراء المعاصرين، وهم — على سبيل الحصر: بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، وسعدي يوسف، ومحمد الفيتوري، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي وأمل دنقل، ونزار قباني، وعفيفي مطر، ومحمد إبراهيم أبو سنة، وعبد العزيز المقالح، وصلاح أحمد إبراهيم، ونازك الملائكة، هؤلاء هم الشعراء الذين صنعوا تيار المدينة، أو ظاهرة المدينة في تقلباتها ورموزها وأشكال طرحها في شعرنا الحديث. وسنري من خلال هذا العرض النقدي التحليلي للمحتوي أن قصائد

— القسم الثاني — الكتاب —

هؤلاء الشعراء، في موضوع المدينة من أهم ما أبدعوا من شعر، ومن المؤثرات القوية في تشكيل قسّمات فَنهم، وهذه إضافة أخرى — أو أخيرة — تدل على أهمية هذا الكتاب.

تنقسم مادة الكتاب إلى تمهيد، وخمسة فصول متتابعة (ويبدو أن تعديلاً أدخل على هذا التقسيم لم تتم مراعاته في سياق الكتابة، إذ استعملت عبارة: الباب الأول، بدلاً من الفصل الأول مرتين: ص ٧٥، ٧٩) وقبل أن نتعرف فصول الكتاب ننظر في العنوان، الذي يبدأ بكلمة "المدينة" وهي كلمة لا تنتمي إلى الشعر أو دراسته أو نقده. المدينة مكان، يدخل في الجغرافيا أو العمران، وأرجح أن هذا الكتاب، لو كان موضوعه "الاقتصاد" لما رضى الاقتصاديون بعنوان يقول: المدينة في الاقتصاد، فالذي يوافقهم هو: اقتصاد المدينة. والخلاف بين الصياغتين ليس لفظياً، إنه في ترتيب الألفاظ، وهذا الترتيب يحدد المدخل إلى الموضوع، وهذا المدخل هو الذي يحكم زاوية الرؤية، أي طريقة النظر إلى الأمور أو الأشياء. والمؤلف نفسه يعرف أن نظرية النظم — التي قال بها عبد القاهر الجرجاني — وكذلك المنهج الأسلوبى في نقد النص، كلاهما يصب اهتمامه على مفردات تركيب الجملة وموقع الكلمة في السياق. ولا أستطيع تماماً أن أقرر أن هذه الصياغة للعنوان لم تترك أثراً في المحتوى العام للكتاب، فربما كانت فيه زيادات لا يحتاج إليها، وربما كان حديث الشعراء عن "القرية" وحنينهم إليها غير مطلوب بالمرّة، إلا حين تتداخل القرية في علاقة مع المدينة. أما ذكر القرية بذاتها، فإنه ليس من المحتم أن يكون علامة رفض للمدينة، وهذا الجانب الذي يدخل تحت الاستطراد شغل صفحات ليست قليلة في الربع الأول من الكتاب بصفة خاصة، ربما إلى صفحة ٧٤، والحديث في مجمله عن القرية، والقصائد أيضاً، فهل امتداح الأب يعني إدانة العم؟! ليس كل تمجيد للقرية هو إدانة للمدينة، وحتى لو كانت الدلالة هنا سيكولوجية فإنها لا تتحول مباشرة إلى دلالة فنية تستحق البحث والتعليل. والمؤلف نفسه يشعر بقلق العنوان، ولكن بعد عديد من الصفحات؛ إذ يقول: "بحيث أصبحت القرية — ومن الوجه الآخر المدينة — مرضاً مزمناً" (ص ٦٥). إننا لا نعي بالوجه

— القسم الثاني — الكتاب —

الآخر، فالدراسة تقصد إلى شعر المدينة وشعرائها، ولو أن العنوان أخذ هذا الشكل المقترح لما تسلت إليه تلك الصفحات المملوءة بذكر القرية، وهي خارج الموضوع ما لم تكن انبعاثاً مباشراً عن المدينة.

إن عناوين الفصول ستدل على تحرك الطرح الفني لظاهرة الشعر والمدينة، وهي تتدرج على النحو الآتي :

تمهيد : المدينة موضوعاً

الفصل الأول : ثنائية القرية / المدينة

الفصل الثاني : الوعي المحدث.

الفصل الثالث : المدينة : بعد اجتماعي.

الفصل الرابع : المدينة : بعد سياسي.

الفصل الخامس : الأنماط الرمزية للمدينة

أولاً : مدينة المستقبل "يوتوبيا"

ثانياً : مدينة الحلم

ثالثاً : المدينة الأسطورية

هذه هي العناوين، وهي قادرة على أن تدل على الموضوع، ذلك لأنها تفرق بين قصيدة وقصيدة اعتماداً على فكرة القصيدة، أو المعنى المستخرج منها، وبذلك تغلب المنظور الاجتماعي على وجهة التحليل الفني، ففي أعقاب كل قصيدة يتولى المؤلف توضيح الفكرة متدرجاً مع الأبيات، ليوضح أن الشاعر أراد كذا، وكذا، وقد أخطأ أو تجاوز في كذا، وكان الصواب أن يقول ... الخ، والمهم أن الكاتب اعتبر "المدينة" مكاناً، وهو يدرك أن النقد الحدائي كثير الاهتمام بالمكان، وبفضاء العمل الفني. ولعل هذا جعل الدكتور غالي يردد عبارة "عبقريّة المكان" — ذلك التعبير الذي صنعه المرحوم الدكتور جمال حمدان عنواناً فرعياً لكتابه الشهير "شخصية مصر"، إذ قال : "دراسة في

عبقرية المكان". ولكن الأماكن التي وصفها مؤلفنا بهذا الوصف لم تكن دائماً عبقرية. أو لم يكن الوصف عبقرياً، والذي يجري مع المنطق، أقصد منطق المؤلف في العناية بالمكان، أن يخضع تقسيمه للمادة لطبيعة الموضوع المكاني، كما فعل في الفصل الأول: ثنائية القرية / المدينة، ويقابل هذا ثنائية: المدينة والواقع / المدينة الحلم — وثنائية المدينة الواقع / والمدينة اليوتوبيا. وهذا التقسيم المقترح كان سيخلص الدراسة من بعض الصفحات والأمثلة الاستطردادية، ولا سيما أن شعراء الدراسة هم بأنفسهم يتكررون في كل فصل (إلا في حالات قليلة جداً) مع اختلاف القوائد بالطبع، فالذي أعنيه أن كل شعرائنا موضوع الدراسة قد توسع نشاطهم الشعري حتي شمل كل هذه الأقسام، مما يؤدي إلى عدم الإخلال بالشمول، مع إضفاء عنصر المكان وإعلانه في تقسيمنا المقترح.

ومهما يكن من شأن تقسيم المادة، فإن خبرة المؤلف بالشعر، وممارسته له قد أنتجت تصورات دقيقة، ووضوحاً جميلاً في مواقع مختلفة من دراسته؛ مثل العبارة التي يبدوها بالشاعر سعدي يوسف، وقصيدته اليوتوبية الرومانسية: "المدينة التي أردت أن أسير إليها" يقول :

"ورومانية سعدي يوسف لا تنظر إلى على محمود طه وزورقه الحالم بقدر ما تنظر إلى ترسبات على محمود طه في رواد الشعر الحديث، أي أنه ينظر إلى نازك الملائكة، والسياب، والبياتي، ويستخلص أجمل ما عندهم" (ص ٢٣٧). إن صياغة مثل هذا التسلسل ليس في استطاعة كل دارس مهما توفر على قراءة الشعر، لأنه يحتاج إلى وعي بحركة فن الشعر، وتحولاته الموقعية والفنية ما بين جيل وآخر. وهذا الذي أشرت إليه اعتبره أهم إنجاز قدمته دراسة الدكتور غالي لدارس الشعر الحديث وقارئه معاً، وهو متكرر في فصول الكتاب، كأن يذكر في مجال البحث عن المدينة الفاضلة أن عبد الوهاب البياتي بصفة خاصة اتخذ من المدينة الاشتراكية نموذجاً للمدينة الفاضلة من منظوره العقائدي، (ص ١٩٣)، ثم تمضي صفحات ليست قليلة، ليؤكد من جديد أن سعدي يوسف مضي في السبيل نفسها، متخذاً من المدن الاشتراكية مدناً

فاضلة (ص ٢٧٥)، وكذلك أشار من قبل إلى أن الشاعر المنحاز إلى القرية في بداية علاقته بالمدينة تحول موقفه إلى معاضدة المدينة بفعل الطابع السياسي الذي بدأ يغطي على ألوان قصائده بعد أن كانت الرومانسية ذات اللون الواحد هي التي تمنح قصائدها لونها المميز. إن أحمد عبد المعطي حجازي (ص ٨٨) هو النموذج الواضح لهذا، ولكنه ليس الوحيد. والاستثناء هو نزار قباني الذي ولد في دمشق، وتنقل بين مدن العالم، فلم تلفته القرية، ولم تشغل حيزاً من عواطفه، وبهذا لم يدخل في محور: القرية / المدينة، بقدر ما دخل في محور: المدينة / التاريخ، والمدينة / العالم، ومن قبل : المدينة / المرأة.

إن هذه الخبرة الخاصة التي تميز بها الدكتور مختار أبو غالي هي الإضافة المهمة، ولكنها ليست الإضافة الوحيدة لبحثه الشامل في الظاهرة، فحين يذكر أن شعراء التفعيلة بدأوا رومانسيين (ص ١٤) فإنه يسجل نوعاً من اقتران الظواهر، وهذا — من حيث المنهج — أمر جيد، حتي ولو كان الحكم في ذاته موضع مناقشة، فإذا كان يرصد الاتجاه العام فقد يكون هذا مقبولاً منه، إذ يذكر، ويتذكر قصائد أحمد عبد المعطي حجازي المبكرة عن بائع الليمون، والطريق إلى السيدة، وكذلك قصائد صلاح عبد الصبور المبكرة، ومع هذا فإن بدايات التفعيلة تبدو لنا أكثر إقناعاً حين ترتبط بالاتجاه نحو الواقع والمألوف وليس الرومانسية، ذلك لأن موسيقى التفعيلة المتمردة على موسيقى القالب الجاهز في شكل البحر الشعري تناسب تجسيد الواقع ومتابعة إحياءاته موسيقياً. ومن الناحية الموضوعية فإن الشاعرة الرائدة نازك الملائكة تذكر دائماً قصيدتها "الكوليرا" وتعددها، ويعددها معها كثير من الباحثين القصيدة الأولى من شعر التفعيلة، والمؤسسة لهذا الشكل الموسيقي. وقصيدة الكوليرا من المؤكد أنها تسبق قصائد حجازي وعبد الصبور والسياب الذي يسبقهما كذلك. لأنها — موضوعياً — كانت عن انتشار وباء الكوليرا في مصر عام ١٩٤٧، ودون أن نلجأ إلى الاستشهاد بأسطر من هذه القصيدة، فإن موضوعها لا يتسع لشيء من الرومانسية.

— القسم الثاني — الكتاب —

أما الإنجاز الأكثر أهمية الذي قدمته الدراسة فهو في التحليل المتأني المستوعب لعدد من القصائد الجيدة لكبار شعراء المرحلة، سنذكرها على سبيل الحصر. ومن المؤسف أن هذا لم يكن منهج التناول في القصائد التي جعلها بمثابة أركان يقيم دراسته عليها، فأكثر تعقيباته هي "نثر" المعني في القصيدة، أو اعتصاره واختصاره واعتماد هذا بمثابة شرح أو توضيح. ولا بأس بهذا العمل في الكتب أو الدراسات المبسطة جداً، تلك التي تكتب للقارئ العام على سبيل تدريبه على تلقي الشعر. أما الكتاب المعد كرسالة علمية، أو دراسة متخصصة يقرأها الشعراء والأدباء والنقاد وعشاق الشعر فإن هذا الشرح النثري ينفهم من الشعر، ويثبط إحساسهم تجاهه، كأن يقول تعقياً على إحدي قصائد حجازي: "إن القصائد التي كانت تمشي بحريق البنزين — كما كان حجازي يشعر بها متأففاً — هي وسيلة المواصلات التي تمكنه من الحركة المرنة في قضاء مصالحه بيسر كبير، فالنظرة لابد أن تختلف وتتغير لصالح المدينة مع نضج الشاعر ووعيه بحركة الحياة" (ص ٧٨) أما قصيدة السياب "غريب على الخليج" وقوله فيها :

فلتتطفئ، يا أنت، يا قطرات، يا دم، يا ... نقود

يا ريح، يا إبراً تخطط لي الشراع، متي أعود إلى العراق؟ متي أعود؟

يا لمعة الأمواج رنّهن مجداف يرود.

بي الخليج ، ويا كواكبه الكبيرة ... يا نقود

يقول الدكتور أبو غالي معقياً :

"لم تكن النقود مطلوبة لذاتها عند السياب، ولكنها وسيلة القضاء على غربته، فهو يريد العودة للوطن، وبينه وبين الوطن حجاب من البحار، وهو يحاول أن يجمع ثمن تذاكر لهذه العودة عبثاً ... إلخ (ص ١٦٢).

ولا نطيل في ذكر هذه التعقيبات التي تجمد المشهد الشعري في معاني النثر، ولا تعطي أهمية للغة الشعر تكشف عن خفايا المشاعر وتوتر اللحظة،

لأننا نفضل أن نلفت الانتباه إلى ما اعتبرناه أهم إنجاز للدراسة، وهو هذه القصائد التي عرض لها بالتحليل، لم يجتزئ منها أسطراً أو أبياتاً، وإنما جاء بها كاملة. وهذا منحه الفرصة أن يهتم بمراحل القصيدة، وأن يتمكن من اكتشاف آليات تكوينها، وكل ما تتميز به قصائد أخرى في الغرض نفسه، أو للشاعر نفسه.

تقد أطال الباحث الوقوف عند هذه القصائد بذاتها :

- ١- قصيدة حجازي : سلة الليمون — ص ٣٤.
- ٢- قصيدة أمل دنقل : كلمات سبارتاكوس الأخيرة — ص ٢٠٠.
- وقصيدته الأخرى : العشاء الأخير — ص ٢٠٥.
- ٣- قصيدة أدونيس : أيام الصقر، وقصيدته الأخرى: تحولات الصقر: ص ٣٥٢
- ٤- قصيدة السياب : تموز وأدونيس — ص ٣٥٢.

هذه ست قصائد لأربعة من أهم الشعراء العرب المعاصرين الذين اهتموا بالمدينة موضوعاً، واتخذوا منها رمزا أو رموزاً، توقف عندها الناقد برؤية وتدقيق أضفي الكثير من الجدة على دراسته، لأنه استخدم منهجاً هو مزيج من البنيوية، والأسلوبية، والأسلوبية الإحصائية. وهذا المزج قد لا يوافق عليه بعض المتشددین، ولكنه كان — هذا المنهج نفسه — قادراً على الكشف عن آليات التشكيل الفني لهذه القصائد، وتعليل الجمال فيها وتفرداها بين قصائد الشاعر نفسه. إن الباحث في تحليله لهذه القصائد يهتم بالعلاقة الرمزية بين الشاعر وموضوع القصيدة، فأحمد عبد المعطي حجازي هو نفسه بائع الليمون، الذي يحمل بضاعة كاسدة، غادر بها القرية وهي ناضرة معطرة، وعرضها في شوارع المدينة بأبخس ثمن، ولكنه — مع هذا — لم يجد من يشتري، ولكن هذه الصلة الرمزية النفسية ليست هي التي توجه هذه القصائد المتميزة، فبعضها يعتمد على توظيف الأسطورة، أو المأثور الديني، أو التاريخي، وهنا يظهر مصطلح "المعادل الموضوعي" الذي نادى به "إيليويت" في نقده، وطبقه في شعره، تأكيداً لطابع الموضوعية في الشعر، وتحريراً للقصيدة من إلحاح الذات وواحدية الصوت في القصيدة الحديثة. إن تقسيم هذه القصائد إلى قطع أو

— القسم الثاني — الك —

مقاطع، ثم إعادة تجميعها في منظور كلي، قد أدى إلى اكتشاف آليات التكوين، وليس سيرورة المعنى. وهذه الآليات هي أدوات فنية، ألفاظ وصور وإيقاعات وعواطف وأفكار، هي في النهاية التي تتجمع في "بؤرة" هي مركز القصيدة وصانعة "الرؤية".

إن النقد الحدائي الذي يفضل قراءة النص في شكله الكامل، يوجه موهبة النقد إلى اكتشاف البني الصغري التي يتكون منها، وكيف تحكمها آليات معينة، لتصنيع البنية الكبرى في هذا النص. وقد حدث شيء من هذا فيما عرض له الدكتور أبو غالي حين انتخب هذه المجموعة المتميزة من النصوص وسلط عليها أدواته النقدية، ولكنه لم يحسن استخدام البديل "الأسلوبي"، حين كان يجتزئ قطعاً أو أبياتاً من نصوص مختلفة، فربما كان من الأفضل — نقدياً — أن يعني برصد الظواهر الأسلوبية عند شاعر بعينه، وفي حدود موضوع "المدينة" كبؤرة مؤثرة تستدعي ألفاظاً وعبارات وصوراً لابد أنها تلازم الموضوع، وترسم أفق الاحتمالات الممكنة لدي الشاعر ولدي المتلقي كذلك.

هناك تعبيرات، ومصطلحات تحتاج إلى إعادة نظر، ونري أنها لا تناسب دراسة أكاديمية خضعت للتدقيق والمناقشة العلمية، مثلاً، يقول عن السياب وحنينه إلى قريته "شبهه الدائم لحيكور" (ص ٦٨)، وهذه كلمة غير مناسبة وغير علمية كذلك. ويصف بعض الألفاظ بأنها أرستقراطية (ص ٥٦) ولو وصفها بالجزالة أو الندرة أو أنها مما يستخدمه أصحاب الثقافة الرفيعة لكان أقرب إلى لغة النقد، وكذلك يشير إلى موسيقي الحروف (ص ٧١) وليس للحروف موسيقي، وإنما هي موسيقي الأصوات، فالحروف رسوم رمزية للأصوات كما لا بد أنه يعرف. ومع أننا لا نتردد في إظهار الإعجاب بلغة البحث عامة، فقد أفلتت من الباحث بعض العبارات العامة، أو المبتذلة، بدافع الحماسة غير المطلوبة في البحث العلمي، مثلما نجد في هذه العبارات :

كل ذلك اشرف ألف مرة : ص ٦٠.

مدينة فقط : ص ١٠٨.

البغاء ألعن : ص ١٢١.

ولا أريد أن أعلق على شغفه بعبارة الدكتور جمال حمدان "عبقريّة المكان" التي ردها البحث مرات ومرات دون أن تكون ذات دلالة محدّدة ومطلوبة. وبهذه الحماسة نفسها كان يصدر أحكاماً أخلاقية غير مطلوبة، وتوجيهات وعظية لا يطالب بها النقد، وهذا في الصفحات ١٢١، ١٣٢، ١٣٦، ١٣٩، ٢٩٢ وغيرها، وكذلك النبرة الوعظية الخطابية: ص ٧٦، ٨٨. وقد لا يستريح النقد العلمي إلى إهمال بعض المراجع، على الرغم من إشارته إلى الناقد فإنه لا يحدد مصدر الأخذ (ص ٢٤، ٢٧ فيما يتصل بعز الدين اسماعيل وعبد القادر القسطنطيني)، وكذلك لا يوافق النقد على أن نستمد أفكاراً في صميم نظرية الشعر من أديب مبدع (ليس ناقدًا) عرف بالكتابة القصصية، وذلك في إشارته إلى الروائي الفرنسي فلوبيير (ص ١٣١) مؤلف "مدام بوفاري" الشهيرة. وكثيراً ما كان الدكتور أبو غالي يفترض أن الشاعر صاحب القصيدة هو نفسه بطل كل قصائده، وهذا — على أشده في الوضوح — حين ناقش قصائد من شعر أمل دنقل، فهو يتكلم دائماً عن "الشاعر الفقيد" بصيغة "كان"، وهذا مما يؤثر على موضوعية النقد وحياد التصور.



الشاعرة ... ناقدة

نجمة
إدريس
وشمسها
المجنحة ...

هذا الكتاب بعنوان "الأجنحة والشمس" هو أحدث مؤلفات الزميلة الدكتورة نجمة إدريس، التي عرفناها من قبل شاعرة مبدعة، كما تعرفها قاعات الدرس بكلية الآداب محاضرة شديدة الحضور والدقة والمثابرة في تدريس الأدب والنقد. وهذا الكتاب هو الأحدث أيضاً في سلسلة كتاب الرابطة، الذي تصدره رابطة الأدباء بالكويت، وهي سلسلة - رغم قصر الامتداد - متينة نافعة، تستحق التحية والتقدير.

وقد اختارت الدكتورة لكتابها عنواناً فرعياً شارحاً هو: "دراسة تحليلية في القصة - مع مختارات قصصية" وهذا العنوان الفرعي قد أجمل المحتوى، وبذلك نعرف أن الكتاب من قسمين: أولهما هو هذه الدراسة التحليلية لعدد ليس بالقليل من القصص القصيرة الكويتية، التي يجمع بينها وحدة الموضوع، حسب المحاور أو الفصول، وقد جاء في أربعة فصول عن جدلية الماضي والحاضر - والأنثى والمجتمع - وظاهرة الاغتراب والغربة، ومحنة الغزو والاحتلال وآثارها. أما قسم المختارات القصصية، وهو يشغل أكثر من نصف حجم الكتاب الضخم (مجموع صفحاته ٥٣٥ صفحة) فقد اشتمل على أربع وعشرين قصة قصيرة لسبعة عشر كاتباً من كتابها في الكويت، وهذا القسم الوثائقي التسجيلي قد يبدو عند النظرة المتعجلة عبئاً على الدراسة النقدية، ولكنني أرى غير ذلك، وبصفة

خاصة لأن هذه القصص المختارة، أو أكثرها، سبقت الإشارة إليه في القسم التحليلي، ولا شك أن ضرورات الدراسة الفنية كما تستدعي أحياناً بسط القول والتوسع في الشرح بالنسبة لبعض النصوص، فإنها تستدعي في أحيان أخرى الاكتفاء بالإشارة أو اللمحة الدالة التي قد تكون سطرًا واحدًا، أو جملة واحدة، ومن حق القارئ أن يقدر هذه الإشارة قدرها، وأن تتوق نفسه إلى قراءة النص في صورته الكاملة، ولا شك كذلك في أن متابعة القارئ لإبداعات سبعة عشر قاصداً يلقي عليه مشقة لا يسهل التغلب عليها، ومع هذا فإنني أقرر بروح المنهج العلمي وحيادية البحث وموضوعيته أن هذه الإضافة غير مطلوبة، بل قد تعتبر ثقلاً مضافاً وامتداداً مفسداً، لأنه من المفترض أن الدراسة التحليلية تطرح القضايا: تعرضها وتناقشها وتصل إلى نتائجها المرضية بإشباع مقنع لا يبحث عن غذائه في مكان آخر، ولا يستمد أسانيده من كتاب آخر، ولكن — على قول الفقهاء — الضرورات تبيح المحظورات، والضرورة هنا أن القصة في الكويت فن لا يزال حديثاً، يجاهد لإثبات وجوده في مواجهة موروث متجذر في البيئة الثقافية، وهو الشعر، ويجاهد مرة أخرى لإثبات وجوده خارج حدود الخليج والجزيرة، فلعل الدكتورة الباحثة فكرت في كل هذا، ومن حقها أن تفكر فيه، كما أن من حقها أن تجتهد في اكتشاف مسالك تجعل الطريق إلى القصة القصيرة في الكويت سالكة مستضيئة آمنة، وهذا لا يتحقق إلا بأن تكون نصوص القصص موازية للدراسات التي تقوم على تلك القصص، بل من الواجب أن تكون القصص أسبق وجوداً وأوسع انتشاراً حتي يتمكن المهتم بالدراسة الفنية أن يستوعب مرامي الكلام وأسس التحليل، وحتى لا يكون الناقد شاهداً في قضية لا يعرف أحد عنها إلا ما يحكيه هو. فضلاً عن هذه الرابطة بين القسم التحليلي وقسم المختارات، فإن اختيار الدكتورة نجمة إدريس يصدر عن بصيرة وذوق ودراية، ولا شك أن الاختيار من هذا العدد الكبير ليس بالأمر السهل، ولا بد أنها راعت شروطاً دقيقة حتي تم لها هذا التوفيق، وجاءت هذه المجموعة المختارة ممثلة لأدق خصائص الفن القصصي عند كتابها، ثم إنها في جملتها تعطي صورة مستوعبة وصادقة لواقع فن القصة القصيرة في الكويت، بكل مستويات الأداء، واتجاهات الأفكار، وفنون التشكيل، فليس من

القسم الثاني الكتاب

المبالغة أن أقول إن هذا القسم التوثيقي أو التسجيلي الذي تأسس على المختارات القصصية وحدها، أي دون دراسة فنية أو تمهيد من أي نوع هذا القسم يقدم "المادة الخام" الجاهزة المنتقاة بعناية فائقة لدراسة أخرى تمثل واقع القصة القصيرة في الكويت بدرجة عالية من الصدق.

وقد استمعت إلى بعض تعقيبات من أصحاب هذه القصص، أو من بعضهم على وجه التحديد، فلم يكن راضياً على تسجيل قصته عارية من الدراسة الكاشفة لوجه الجمال الفني فيها، وهذا اجتهاد خاص، أو تصور خاص، ولكن أحداً من هؤلاء جميعاً لم يقل إن القصة التي اختارتها الدكتورة نجمة إدريس له لا تمثل فنه القصصي، ولا تعطي صورة صادقة عن اتجاهه الموضوعي وخاصته الأسلوبية، وهذا معناه أنها اختارات فأحسن الاختيار، وأضيف إلى هذا الصدق في الرصد والتسجيل مراعاة التكامل بين القصص المختارة، التكامل التاريخي حيث تبدأ بسليمان الشطي (الدكتور الناقد المبدع) وتتدرج من تلك الأبوة المؤسسة سابحة مع تيار الزمن لتصل إلى أحدث الأصوات : عالية شعيب ومنى الشافعي وناصر الظفيري، وما بينهما من إبداعات جادة لليالي العثمان، ووليد الرقيب، وفاطمة العلي، ومحمد مسعود العجمي، وطالب الرفاعي وغيرهم، فليس هدفي أن أحصي الأسماء، فالكاتب ميسر لمن يطلبه، وإنما الهدف أن أكشف عن الأصول المرعية في هذه الاختيارات الذكية المرتكزة على إدراك واع صحيح، فكما تحقق التكامل التاريخي تحقق — في الوقت نفسه — التكامل الفني: الموضوعي الأسلوبى، فهناك القصة الكلاسيكية بشروطها المعروفة منذ تشيكوف، وحتى نصل إلى محمود تيمور ويوسف إدريس، والقصة المقتحمة للرمز الحريصة على الشعرية، التي تبدأ بسليمان الخليفى، وتتوغل في هذا الاتجاه حتي تصل إلى عالية شعيب والظفيري.^{٥١}

هذه — فيما أرى — قيمة المختارات، ووظيفتها الحالية للقارئ الحاضر، وأهميتها للقارئ في المستقبل، الذي سيعتبر هذا الجزء من الكتاب "ببليوجرافيا" تمدّه المعرفة الأساسية المباشرة، وهنا أحب أن أقول لبعض من لم يقدر هذا

— القسم الثاني — الكتاب

القسم قدره (العلمي) الحقيقي: إننا قد نختلف على النظرات التحليلية الآن، وقد تظهر مستقبلاً اتجاهات في النقد ومذاهب ومدارس تقول غير ما نقول الآن، بل حتي عكس ما نقول الآن، ولكن الجزء الراسخ الذي لا نختلف عليه الآن، وتزيد أهميته كلما توغلنا في الزمن / المستقبل، هو هذا الجزء التوثيقي القائم على الاختيار، لأنه يوفر مادة صحيحة، جيدة، تعطي المفاتيح لدراسات المستقبل.

أما القسم الأول الذي انقسم في أربعة فصول أشرت إلى عناوينها سابقاً، وهو الذي عكس الدراية النقدية والدقة الدوقية للدكتورة الباحثة، فإنه — بالعناوين وحدها، ودون توغل في التفاصيل — قد أثار أهم القضايا والأفكار التي يمكن أن تثار حول فن القصة القصيرة في الكويت، وإن لم يستوعب "كل" ما يحتمل أن يثار، وليس مطلوباً في أي كتاب أن يقول كل شيء، أو أنه ينبه إلى كل شيء، وحسبه أن يطرق ما هو جوهري مميز، وأن يكون منهجياً في الطرق دون أن يقع أسير "الكلاشيهات" النقدية الجاهزة، وهذا ما يؤكده القسم الأول النقدي التحليلي، فقد تطرقت الدراسة إلى عامل الزمن، زمن الحدث أو الشخصية في القصة، وليس زمن كتابتها، وفصلت ما بين قصص الحنين والتمجيد للماضي، وقصص نقد هذا الماضي في مقابل الراهن.. والمهم أنها بينت كيف ينعكس الموقف الروحي النفسي للكاتب المنحاز إلى أحد الزمانين: الماضي أو الراهن، على طريقة بناء الشخصية، واختيار الحداث، وصياغة اللغة، ونوعية ختام القصة أو نقطة التتوير. وهنا أقول إن هذا الفصل الأول بعنوان: "جدلية الماضي والحاضر" هو أقوى فصول الكتاب، وهو الذي يقدم البرهان الساطع العملي على صدق البصيرة النقدية، ونفاذها، واستقلالها عند الدكتورة نجمة إدريس، فمع أنها تعرضت لقصص سبق أن درسها أكثر من ناقد قبلها، وكذلك فإنها لم تغفل حق هؤلاء السابقين فأخذت عنهم وأشارت إليهم في متن الكتاب وفي هوامشه الملحقة، فإنها استطاعت أن تتأى بنفسها عن التردد والانقياد، استطاعت أن تقول شيئاً جديداً يمثل "إضافة" حقيقية في فهم كل قصة عرضت لها، دون أن تكون الرغبة في إثبات الحضور هي الهدف.. لأن الأساس الذي اعتمدت عليه هو ذوقها المرفه، وصبرها على القراءة

الدقيقة التي أوصلتها إلى هذا الكشف الذي من حقها أن تسجله باسمها في الدراسات النقدية في الكويت. وفي هذا الفصل الأول — كما في الفصول الثلاثة الأخرى — فإنها تشبع القصة موضوع التحليل نقداً هادئاً عميقاً صابراً ، ثم تستطرق منها إلى ما يشبهها في فكرتها، أو يباريها في أسلوبها، أو يوازيها في زمانها.. وهذه الموازنات تؤكد لنا أن الناقدة لم تتعجل بطرح أفكارها، وأنها إنما بدأت تكتب الكلمة الأولى بعد أن قرأت، وهضمت جيداً، واستوعبت القصة الأخيرة، وبذلك تمكنت من رسم منهجها، وإجراء موازناتها، وترميم خطوط الانقطاع في الإبداع بما تحرص على إظهاره وتحديده من مؤثرات اجتماعية وسياسية وعملية على نتاج هؤلاء المبدعين الكويتيين.

في الفصل الثاني — وهو لا يرقى إلى المستوي النقدي الذوقي الجمالي الذي حازت فيه بأجنحتها في اتجاه الشمس كمل يقول عنوان الكتاب — وهو بعنوان: "الأنثى والمجتمع"، فإن الدائرة تضيق جداً، لأنها جعلت من الأنوثة قيداً مزدوجاً، أو هو قيد في داخل قيد، إذ فسرت هذه الأنثى بأنها المؤلفة، أو الكاتبة القصصية أولاً، ثم فسرتها مرة أخرى حين تصور معاناة الأنثى (الأخرى) في المجتمع، وربما لم تكن الباحثة في حاجة إلى التضيق على نفسها بهذه الدرجة، فالأنثى المبدعة، كان يكفي أن توضع تحت عنوان: "الكتابة النسائية" وهذا العنوان المقترح — ومن حق الدكتورة نجمة ألا تأخذ به ولا أن تتحمس له — يفتح باب القضية المعلنة عالمياً في هذه المرحلة، وهي الأدب النسائي، وهي لابد أن تعرف أن الأدب النسائي ليس وقفاً على النساء (يراجع معجم الدكتور محمد عناني) لأنه يجمع بين المبدعين والنقاد الذين يأخذون من أوضاع المرأة في العصر الحديث موقف المتعاطف المطالب بالعدل سواء كانوا من الرجال أو من النساء. لكن باحثتنا الكويتية وضعت شرطين فضيقت على نفسها وعلي حرية الربط وحيوية الموازنة، حين حصرت بحثها في هذا الفصل فيما كتبت النساء (أو الأنثى حسب تعبيرها المفضل) وبصفة خاصة حين يكتبن عن نساء (أو إناث) أيضاً، وهذا يتضح بحصر الأسماء والقصص التي صنعت نسيج الدراسة التحليلية في هذا الفصل:

— القسم الثاني — الكتاب —

ليلي محمد صالح: التحديق في الذاكرة — الرسالة والجماجم.
ليلي العثمان : هزيمة — الصورة — يبقى الصوت حياً — التهمة —
مملكة الأشواك، تفاصيل للصورة الأخيرة — الثوب الآخر.

وفاء الحمدان : الفجوة.

ثرثيا البقصي : الكتف.

عالية شعيب: يوميات مطلقة — دعيني أموت (11) — امرأة تتكون —
كانت هي الشمس — امرأة تتزوج البحر — براءة لا يحتملها العالم.

هؤلاء هن الكاتبات اللاتي أسهم إبداعهن في تكوين مادة هذا الفصل،
ومن الواضح — بإحصاء الأسماء وعدد القصص — أن ليلي العثمان، وعالية
شعيب — هما الاسمان المؤثران، وأن أسماء أخرى أهملت تماماً، وبالطبع فإن
للناقد حرية الاختيار حسب المعايير الفنية التي يعتبرها، ولكننا إذا تذكرنا
القاعدة المنطقية: بضدها تتميز الأشياء، فربما نشعر أن "الوجه الآخر" للقضية
كان يحتاج إلى اهتمام، أقصد تلك القصص (الرجالية) التي كتبت عن المرأة،
وتلك القصص الرجالية والنسائية التي اتخذت موقف الانقياد للرجل وحقه في
التسيد، أو صورت المرأة في صورة لا تحمل المتلقي على التعاطف معها. إن
رعاية الجانب الآخر للقضية كان سيساعد كثيراً في التأكيد على العنصر
الدرامي في تشكيل المادة القصصية، حيث يدب الصراع بين الرأي ونقيضه،
وهذا يساعد كثيراً في بلورة التحليل، أما الذي حدث في هذا الفصل فهو أن
منعطفاً بدأ يؤكد وجوده وهو الاهتمام بالمضمون، بالقضية أو المشكلة، وكأن
القصة التي تختار "الأنثى" موضوعاً لها إنما تختارها لأنها تجسد قضية أو
مشكلة، فهذا ما نستخلصه من تراجع اهتمام الباحثة بالبناء الفني لهذه القصص
التي خصت بها هذا الفصل.

أما الفصل الثالث عن : ظاهرة الاغتراب والغربة، فإنه يكفي لأن يكون
مادة لكتاب نقدي كامل شديد النفع للقارئ، وتذوقه للقصة القصيرة في الكويت،
وبالفعل فإن الزميلة الصديقة الدكتورة سعاد عبد الوهاب قد فطنت إلى هذه

— القسم الثاني — الكتب —

الظاهرة، ظاهرة الاغتراب في الشعر، واتخذت من قصائد شعرائنا (المغتربة) مادة لكتاب جميل، أشارت إليه الدكتورة نجمة كذلك، وقد لجأت إلى تقسيم خاص بها، فعقدت فقرات عن : الاغتراب النفسي (ص ١٢٢) الغربية الاجتماعية (ص ١٥١) الاغتراب السياسي (ص ١٦٣)، ولعلي أميل إلى اتخاذ الاغتراب النفسي أساساً لكل أنواع الاغتراب، لأن الاغتراب النفسي هو الصورة النهائية لأيّة أسباب تصنع الفجوة بين الفرد والجماعة، وقد يكون السبب : الثقافة، التقاليد، النظام الاجتماعي المسيطر... لكن الثمرة المبررة لكل هذا أن يشعر الفرد بأنه ليس على وئام مع الجماعة التي يعيش بينها، ومن ثم يصنع لنفسه وطناً خاصاً يعيشه بخياله، يرحل إليه منفرداً، ليمارس فيه حريته، وينقد فيه ما لا يعجبه، ما دامت الجماعة (أو المجتمع) يضمن عليه بأن يفعل هذا وهو آمن على نفسه وعلي أوضاعه ورزقه. وعلي أية حال فإن هذا الفصل المتوسع نسبياً (٧٢ صفحة) تجاوز متابعة الأفكار والمضامين إلى الاهتمام بالنسيج اللغوي والفني بوجه عام لكثير من القصص، وأعتقد بأنه وضع أساساً لدراسة أكثر اتساعاً، وأكثر صراحة كذلك، لأن الباحثة ترفقت بنفسها، وترفقت بالقارئ كذلك، فلم تفتش في عوطف كتاب هذه القصص الاغترابية، ومشكلاتهم الحياتية، التي انعكست على قصصهم، ومن الإنصاف لها أن نقول إنها لم تمارس هذا النوع من التفتيش في أشخاص الكاتبين في أي غرض من تلك الأغراض التي عقدت لها فصول كتابها، وهذا نوع من الدراسة السنيدية "الظاهراتية" التي تتقبل الأمور كما هي من جانب، وتفصل ما بين النص وكاتبه من جانب آخر، ومن المعروف أن الفلسفة الظاهراتية مؤسسة على البرجماتية العلمية، وهذا كان له امتداد آخر في نظرة الناقدة كما سنرى. وفي الفصل الرابع بعنوان: محنة الغزو والاحتلال وأثارها فقد تمنيت أن يكون عنوان الفصل مستمداً من طبيعة الفن القصصي، وليس من طبيعة الحدث التاريخي ذاته، فالقضية المعروضة في هذا الفصل ليست قطعاً عن محنة الغزو والاحتلال، فهذا الأمر مجاله التاريخ السياسي للكويت، وعلي العلوم الأخرى أن تنطلق من رؤاها الخاصة، فإذا كان العالم الاجتماعي أو النفسي سيبحث في : انعكاسات محنة الغزو والاحتلال على العلاقات الاجتماعية مثلاً، أو على

— القسم الثاني — الكتاب —

الشعور بالانتماء؛ فإن الناقد أو الدارس يعرض ويناقش قصص الأزمة ذاتها وكيف ظهرت آثارها في الموضوع والبناء، وهذا تقريبا — ما يقوله تعقيب الدكتوراة نجمة إدريس عن هذا النوع من القصص، برغم هذه الملحوظة التي تفضل أن تكون عناوين الدراسة الأدبية "أدبية" هي أيضاً، وتقدم المصطلح الفني على المصطلح الفكري أو الموضوعي أو التاريخي.

يبقي في النهاية أمران : الأول عنوان هذا الكتاب، "الأجنحة والشمس"، وقد شرحت مرادها منه في آخر أسطر المقدمة: "المقدمة هي ذلك العنوان والطموح للارتداد والتسامي، والشمس هي إبداع الكون الأكبر الذي يغري الأجنحة فتصفق وتهفو" وللدكتوراة العزيرة أن تسمي كتابها بما تشاء، ولها أن تشرح العنوان بالطريقة التي تريد، ولكني أري أن هذه التسمية تستند أو تستمد من تصوراتها الشعرية القائمة على المجازات البعيدة جداً، ونحن نعرف أن الفن القصصي يركز دائماً إلى الواقع، والدكتوراة نفسها تقول في أول سطر من مقدمتها: "إذا كان الأدب عامة هو الإنسان، فإن الفن القصصي هو أخص ما في الإنسان وأقربه إلى ملامحه ونبضه وجزئيات حياته ومعاشه" وهذا كلام دقيق جداً عن القصة، ودقيق جداً عن الفرق ما بين القصة وفنون القول الأخرى. فالفن القصصي يهتم بالجزئيات وبالمعاش .. أي بالواقع، ولهذا لا يفكر كثيراً في التحليق بالأجنحة، ولا يغامر بالتحديق في الشمس، لأنه مشغول بخطاه على الأرض، وبالبحث في مواجهة مشكلات الحياة اليومية ومجابهة تحدياتها، وهذا حسبه.

الأمر الثاني أن الباحثة الفاضلة قالت — في مقدمتها كذلك — "هذا الكتاب هو دعوة إلى قراءة القصة"، وهذا أطيب وأجمل كلام يقال عن أهداف دراسة أدبية نقدية، إنه ليس وصاية، وليس عصا المعلم أو المتعالم، إنه دعوة، ودعوة إلى القراءة، وهكذا أخذتنا صفحات الكتاب بأدب جم إلى موجات من الاكتشاف والمعرفة الهادئة الرصينة، وبذلك كانت صادقة في وصفها لطابع دراستها، وهي أن أسلوب المعالجة بعيد عن التجهم الأكاديمي، والمصطلحات النقدية، وهي على صواب تماماً ومعها كل الحق في البعد عن التجهم الأكاديمي

— القسم الثاني — الكتاب —

الذي ييغض القارئ العام في القراءة، ويجعل من الدراسة الفنية أو التحليلية — كما تحب الدكتورة أن تقول — نوعاً من الغطسة والتعالى، ولكنى لا أشاركها سوء الظن بالمصطلحات النقدية، لأنها ضرورية لأية دراسة أكاديمية أو غير أكاديمية، لأن "المصطلح" يساعد على تنظيم المعلومات، وتنسيق الخطوات، واختصار الوصف والدوران حول المعانى، وليس هناك علم ليست له مصطلحات أو يستطيع الاستغناء عن مصطلحاته، وهي فى هذا التجنب للمصطلح كانت تتساق مع نظرتها الظاهرية أو البرجماتية العملية التي أشرت إليها من قبل، وفي هذه الحدود فإن الدكتورة نجمة إدريس قدمت إلى القارئ كتاباً يجمع بين الجودة والجمال، عن فن القصة القصيرة فى الكويت.

القسم الثالث

النص

الشعر

- ديوان : أبيات غزل للشاعر القصيبي
- ديوان : امرأة مبالية - للشاعرة حميدة خلف

القصيدة :

- قصيدة "صوتها" للشاعر يعقوب السبيعي

الرواية :

- عرس الزين : الطيب صالح
- مدرّسة من المرقاب: عبد الله خلف
- فرسان الصمت : خلود عبد الحسن الشارخ
- مساحات الصمت : حمد الحمد

القصة القصيرة :

- دنيا الله : نجيب محفوظ
- أربع قصص لأربع كاتبات من مصر والكويت

من الوحدة الفردية .. إلى التوحد الكوني قراءة في ديوان رومانسى (أبيات غزل)

الشعر



ديوان أبيات غزل

للشاعر القصيبي

عن ديوان " أبيات غزل " هذه الدراسة الفنية، وهو ديوان مبكر جداً للشاعر المبدع، المجدد، المتجدد غازي عبد الرحمن القصيبي، وقد ظهرت الطبعة الأولى من هذا الديوان سنة ١٩٧٦م، غير أن هذا التاريخ يحدد عام النشر، وليس عام إنشاء هذه الأشعار، التي يرجع أقدمها إلي سنة ١٩٥٦م وتتدرج في الخمسينيات لتبلغ زخمها عام ١٩٥٩م وبعضها إلي ١٩٦٠م لتصل بأحدث قصائدها إلي ١٩٧٣م وهي القصيدة (أو المقطوعة) الختامية. وهذا التدرج قد يدل — فيما يدل عليه — أنها لا تمثل مرحلة في تطور فن الشاعر القصيبي، أو موجة في تيار بحره الدافق، وبخاصة إذا عرفنا أن الديوان كله دون استثناء تقريباً مكون من قصائد قصار، توصف عادة بأنها مقطوعات، أكثرها في ثلاثة أبيات أو أربعة، وقد تبلغ العشرة أبيات، فتحمل مسمي "قصيدة" وهذه ملاحظة على الشكل، أو امتداد النفس الشعري، ويبلغ محتوى الديوان إحدي وخمسين قطعة، فانتشار هذا القدر المحدود من المقطوعات على هذا المدي الزمني الطويل (١٧ عاماً ما بين ١٩٥٦ و ١٩٧٣) يدل على أن هذا الضرب من الكتابة كان يمارسه الشاعر كنوع من الاستراحة، أو الإفضاء، بعيداً عن تيار شعره الذي يعرفه به جمهور الشعر، ونجده في دواوينه الأخرى، حيث تتسع لوحة القصيدة وتمتد لتصبح حشداً من أنفاس حارقة ينصهر في تصعيدها الواقع

— القسم الثالث — الفصل —

العربي، والتاريخ، وهموم الماضي والآتي، إنه في هذا الديوان يختار له مدخلاً دقيقاً في حمل لافتة الشكل، والمحتوى، فهو أبيات غزل "بما يعنيه التذكير من نزعة التواضع والقلة العددية، فقد رأي أن "أبيات" خير من "مقطعات"، وفي هذا الاختيار حس جمالي لا يخفى، فما أقوي التلازم بين "البيت" و"الغزل"، وما أبعد العلاقة بين "القطيعة" و"الغزل"!! وكذلك فإنه يصدر ديوانه بإهداء، إلي صغيرته يارا، يقول فيه:

إلي الصغيرة يارا، لعلها ذات يوم، تضمه في يديها، تحنو
عليه قليلاً، تقول والنجم زهو، يضيء في ناظريها:
"أبي أحب مراراً، وقال شعراً جميلاً!!

إن هذا الإهداء إلي الابنة الصغيرة له دلالة "أخلاقية" وجهت مدي نزعة الاعتراف ومن ثم نوعية الحب المأذون له باحتلال موقع في الديوان.

إنها لابد أن تكون في المستوي الذي يمكن أن يهدي إلي ابنته، وهو المستوي الرومانسي، الذي يبدو فيه المحب ذا عاطفة جياشة ونقية، وشعور دافق، وفيه إثارة وسمو، كما سنري هذا مجسداً في عناوين القصائد، كما في التجارب التي شحنت هذه القصائد بالانفعالات والصور والأفكار، وأحياناً حكمة الحياة، وخبرة الإنسان في حياته. وهذه الرومانسية قريبة جداً من "العذرية" ولكنها لا تتطابق معها، فقد "أحب مراراً" كما يقول الإهداء وكما تدل أسماء المحبوبات وصفاتهن، بل ألوان عيونهن، وقلق العاطفة المتقلبة بين أكثر من محبوبة، إذ يقول في قصيدة "اعذريني":

اعذريني .. فليس قلبي عندي

إنه عند غادة شقراء

لم أأخذ حبنا ولكن قلبي

فرمني .. في لحظة هوجاء

اعذريني .. فالنار تشتاقها الأضلع

إن كابدت صقيع الشتاء

— القسم الثالث — الفصل —

وهذا التوتر العاطفي الدال على التنقل، واضح — مرة أخرى — في "بعد الفراق"، وفيها يقول :

يا حبيبي! سيسأل الدرب عنى
فيرد الجرح العميق: "سلاها"
أي شيء تقول للصحب عن أنثى
أضاءت لك الدني مقلتاها
بعد أن قلت عن هواها .. وأسرفت
أيمضي مع الرياح هواها؟
قل حبيبي ما شئت عنها .. ولكن
لا تقل حبها كحب سواها..

هذه ليست طبيعة العاشق العذري الذي ينفق عمره وطاقته وعواطفه في اتجاه واحد، هو ليلي أو بثنية أو عفراء، والأستاذ القصيبي شاعر واسع المعرفة بالتراث الشعري والحضاري لأمته العربية، ويعرف هذا المحور الأساسي في الحب العذري، وقد رفض أن يضع قناع العذرية على وجه هذه القصائد، وأثر أن يكون في جانب الصدق الذي لا يمس جوهر النقاء، فقد أحب الشاعرة، وأحب المغرورة، وأحب ذات المنظار الأسود، وذات العينين الزرقاوين ..

وهذا التعدد لا ترفضه الرومانسية التي تحدد مستوي التعامل مع الآخر المحبوب، وهذا المستوي من نقاء المشاعر وبعدها عن الحسية والمادية واضح في أنحاء الديوان من أوله إلي آخره، بل إن "مواصفات" الحب الرومانسي موجودة منبعثة بشكل تلقائي من هذا المحب الرومانسي، المائل في "الشخص الرومانسي" من الأساس، وهذا برهان الدرجة العالية من الصدق الذي صدرت عنه أشعار الديوان.

سنبدأ مع الشخص، أو الشخصية الرومانسية، حيث يتأصل "موقف" ينبض بالفكر والشعور الإنساني، وحس الفناء في الآخر، بما تجاوز هوائف الشوق، ومبول العاطفة، وهذه الشخصية تكشف عن سرها في هذه القطعة النادرة :

طويت بصدري عبء الوجود
 فيوشك خطوي أن يعثرا
 كأنني خلقت لمسح الدموع
 وجئت لأحمل هم الوري
 أحس بأن ابتسامي حرام
 إذا ما التفتيت بدمع جرى
 وإن سهرت مقلة في الظلام
 رأيت المروءة أن أسهرا

هذا الشعور بالالتزام الإنساني، بالمصير البشري، وحس المشاركة والرضا بوحدة المعاناة والمصير، يدل على عمق الارتباط بالآخر، وهذه نظرة مثالية تناسب شاعراً رومانسياً، من أجداده أو أسلافه عروة بن الورد، الذي يقسم جسمه في جسوم كثيرة، ويكتفي بالماء البارد يرد به جوعه، في حين يهب طعامه للآخرين، ومن أجداده أو أسلافه أبو العلاء المعري الذي يأبى أن يتقبل هطول المطر على أرضه، ما لم يكن هذا المطر شاملاً سائر البلاد!! هذا الموقف المثالي هو موقف شعري، وموقف إنساني، وموقف مميز لقطاع من المبدعين العرب ما بين صعلكة الجاهليين، وتصوف الإسلاميين، بعبارة أخرى هو أحد ملامح الشخصية العربية بثقافتها التاريخية المتوارثة عبر العصور.

وهنا، ومن استعراض الديوان في جملته، نجد نوعين من "التوحد" في شعر القصيبي، فهو يتوحد بالإنسان، بالآخر، عبر شعوره بالانتماء إلي الإنسانية ووحدة المصير، كما رأينا في القطعة السابقة، وهذا يرتفع برومانسية الشعور إلي مستوي التصوف عبر الوحدة الإنسانية التي تري الكل في واحد، أما النوع الآخر فهو عكس هذا تماماً، حيث التوحد عزلة، وانقطاع، وربما يأس من إمكان التلاقي بالآخر، ولكننا نخطيء كثيراً إذا حكمنا بالتناقض، فالشاعر القصيبي لم يتناقض، وإنما أعطي كل مجال حقه من التوجه الروحي والفكري، وذلك لأن التوحد بمعنى العزلة، — وهو موقف روماني أساسي — مطلوب

لصنع الخلوة بالمحبوب، ومطلوب لاستصفاء المشاعر وطاقاة التركيز، يقول لها، تحت عنوان: "أنا وحدي" وهو عنوان له إحياءاته الرومانسية:

أنت يا من هام الوجود بعينها ..

بسر محجب كالغيوب

جنت الآه في شفاهي .. وألقي الليل

في مقلتي ظلال الغروب

أنا وحدي .. ما من سمير سوي خفقة

قلبي .. ووحشتي .. وندوبى

أنا وحدي .. وأنت فوق فراش

من ضلوع ولهانة .. وقلوب

"أنا وحدي .. ما من سمير" ، توحد الذات، "أنا وحدي .. وأنت" توحد بالآخر، فى التوحد الأول معني العزلة، فى التوحد الآخر معني الانفراد، وهما خطوتان فى تشكيل الموقف الرومانسى، الذي تنهض أركانه على الاعتداد بالذات، وإعلاء شأن الخصوصية الفردية، كما يستكمل معناه "بالفناء" فى الآخر، المحبوب، أو الآخر البشرى، أو الآخر الإلهى، لتتحرر الذات من أسر الوجود المادي وتتحول إلى روح بحجم الكون وحجم الفكر.

وهنا — مرة أخرى — لابد أن نشير إلى أن ملامح الشاعر الرومانسي أشد وضوحاً فى الإنتاج المبكر، فى قصائد بدايات الديوان، التي تبدو الأقرب إلى سن المراهقة أو الشباب .. فهذه الملامح لا تقتصر على مشاعر حب الجمال، أو التطلع إلى المرأة تحديداً، إنها تمتد لتشمل الموقف من الطبيعة، وتمتد لترسم نهجاً للسلوك حيث يبدي الشاعر صفحته النقية المسالمة (الحالمة) المستعدة للعطاء بغير حساب، ولكنها تكتشف — بعد فوات الأوان — أن الناس ليسوا على هذه الدرجة من استحقاق البذل وتقدير الأريحية، وهنا تكون الصدمة، وهي — مع الأسف — صدمة متكررة، لأن الشاعر المثالي الحالم الذي يرسم للعالم وللناس صورة صافية زاهية الألوان يستمدّها من طبعه النقى، لا يريد، أو لا يستطيع أن يقرأ الواقع، وأن يعيد النظر فى مسلماته الجاهزة،

— القسم الثالث — الفصل —

وأن يحلل هذا الواقع، ويعدل في موقفه تأسيساً على ما يتراءى من سلوكيات لا تتفق وما يعطي هذا الشاعر من نفسه ومشاعره، من هنا يهيمن الشعور بالحزن، وتكرر علامات الخيبة، وهزيمة المثالية في مقابل مشكلات السلوك السائد. إن الشاعر يقول: هكذا "قد خلقت" فهو مدرك بأن ما يصدر عنه إنما هو طبيعة وسليقة، وهذه الطبيعة والسليقة غريبة على زمانها، غريبة بين ناسها، ولهذا تتكرر إخفاقات المثالية، في مقابل الانتهازية أو النفعية أو الواقعية:

لا تقولي لهفي عليه! ولا ترثي

لحالي .. فقد ألفت شقائي

هكذا قد خلقت .. أسكب الناس

رحيقاً مذوباً من دمائي

وأغني في عرسهم وأواسيهم ..

وأرثي للتائهين الظماء

من ظلامي العميق أهديهم النور .. ولحني أصوغه من بكائي ..

إن هذه القطعة الرومانسية ذات ارتكاز تراثي، بهذا الاستهلال الذي يتجه فيه بالحديث إلي صاحبه "لا تقولي" .. لا ترثي" فهذا تقليد قديم في قصائد الكشف الروحي بصفة خاصة، إذ لم يكن الشاعر يتجه إلي صاحبه بالحديث إلا في سياق معاتبته أو لومها، على ما توجه إليه من علامات عدم الفهم، أو عدم الموافقة على سلوكياته.

لقد أدخل الشاعر هنا تعديلاً مهماً، فهي ترثي له، وهذا ما يناسب حال الخيبة المتكررة: "فقد ألفت شقائي .. هكذا قد خلقت .." فهو مستسلم لطبعه، لسليقته لا يختار طريقه .. لأنه مفطور عليه راض به .. هكذا قد خلق، مما يعني أنه متوافق مع نفسه، راض عن عذابه، وهذا المفهوم روماني في صميمه للشخصية، أو لشخصية الشاعر والمفكر الإصلاحية بصفة خاصة الذي يتصور نفسه "شمعة" تضئ للآخرين، في حين تواجهه هي الفناء مستسلمة راضية عن مصيرها.

— القسم الثالث — النص —

إن حالة الصدام، أو على الأقل — الاختلاف — بين الشاعر والجماعة التي لا يجد حرجاً في أن يفني في سبيلها، وأن يبذل وجوده في سبيل هوائها، نغمة متكررة في هذه المقطوعات، وكأن صدمة الفشل الكاشف عن التناقض تكملة لاصقة بالموقف الرومانسي، وعلامة قاطعة عليه، من حيث تؤكد تميز الذات عن الآخرين، على الرغم من طغيان روح الفداء والعطاء بالنسبة لهؤلاء الآخرين: إنه يخاطب محبوبته "سميا" مضمراً هزيمة الحب، قبل أن ينزل هذه الهزيمة لينتزع جدارة النصر، إنه يهتف بها:

يا سميا ! — يفيض ينبوع سحرك
في سطوري إذا كتبت "سميا" —
أتراني نشدت عندك نجماً
يتأبى عن النزول إليا ؟!
لا تخافي من الجواب فإنني
قد تعودت أن أعود شقياً ..

هذا الشطر الأخير هو بمثابة "كلمة السر" في العشق الرومانسي، الذي يضمّر الهزيمة ويرضي من الغنيمة باليأس بدلاً من الصراع في سبيل استعادة هذا المحبوب وتصحيح الموقف معه .. إنه لا يتردد في إعلان هيامه بها .. يفيض ينبوع السحر إذا كتب اسمها، فلماذا إذن يتخيل أنها أسمى من أن تستجيب له؟ ذلك لأنه، بكل ميراث الشرق، وبكل تراث قصص المحبين، يري رفعة المرأة في التأبى، في الرفض، في الاستعلاء، أو (ادعاء الاستعلاء) على مطالب العاطفة، مع هذا تغلبه الرقة، فيطمئننها، هو الضحية، بأن "لا أحبك" لن تغير من حاله، فقد تعود أن يعود شقياً!! إننا هنا مع حالة مزاجية خاصة جداً، تري نصرها في هزيمتها، تري حبها متحققاً في المستحيل، تري أن توحيدها مقدس، فهي تمد الأيدي إلى الآخر، وتضمّر أمنية غريبة، في أن تعود اليد خالية من المحبوب!! ويتكرر هذا المعنى ذاته في مقطوعات أخرى، بما يقوّي هذا الانتساب الرومانسي، ويدل على طبيعة مرحلة من حياة الشاعر، وهي

— القسم الثالث — الفصل —

مرحلة متجاربة مع مفاهيم العلاقة بين الرجل والمرأة في مجال الحب، وذلك إذ يقول لها:

لا تعتذري ..
هذا قدرى
أن أضرب فى البحر الأزرق
أنا والزورق ..
والقلب الطفلى الأخرق
حتى نغرق ..

إن هذه المقطوعة الصغيرة جداً، تحمل إشارات عجيبة، نفسية وفنية وفلسفية: إنه يصونها عن الاعتذار، وهذا طبع المحب الفارس الذي يرتفع بالمحوبة عن مواقف تخذش كبرياءها، أو تحملها على غير ما تريد، ثم يعلى هذا بالقدر، وهذا القدر يتحكم فيه، ولا يتحكم فيها: "هذا قدرى" ولكنه فى رسم لوحة القدر يجعل من الغرق نجاة، أو من النجاة غرقاً، وليس فرق بين المعنيين .. فهو قد استأثر بالزورق، والزورق أداة استمرار ونجاة، ومع هذا سيظل القلب الطفلى (البريء) الأخرق (الفطري التلقائى) يضرب فى المجهول، حتى يغرق، والغرق هنا ليس فناء، إنه — على العكس — إمساك بتجربة الإبحار ومعرفة بمسارب البحر، وهى طريق النجاة ..

العاشق الرومانسى فى ديوان "أبيات غزل" للشاعر المبدع غازي القصيبي واضح القسمات، مكتمل الأدوات، يتحرك فى إطار من الوعي بذاته، الوعي بسلوكياته، ولكنه مع كل الوعي — يسلم بعجزه عن تغيير شىء، أو التأثير فى شىء خارج نطاق هذه الذات .. إنه يعيش على أحاديثها الهاتفية، يوقن بقدرتها السحرية التى تجعل كلمة منها قادرة على أن تبعث فيه الحياة، وإنه يطير مع نظرات عينيها، بل إنه يناديها بإيمان: "أميرة قلبى"، ومثل كل المحبين الرومانسيين يكفيه منها الأحاديث، والقرب، مجرد القرب، أو المشاهدة على البعد، ويكتمل مفهوم الحب الرومانسى بأن الحب عنده كتمان، والحب سمو، والحب خلود، والحب ما يضىء الحلم، حتى لو كان نقيضاً للواقع ..

إن هذه المقطوعات الصغيرة، مثل كل القصائد أو المقطوعات حين يختزلها الشاعر إلي الحد الأدنى، تكون — عادة — مهددة بطغيان الطابع الفكري، والنزوع إلي الوعظ والتعليم، وهذا ما استطاعت شاعرية القصبي أن تفلت منه بمهارة مصدرها سلامة السليقة، وصدق الشعور .. إن القطع الصغيرة في مجال الشعر أكثر صعوبة وأسرع انزلاقاً لما يناقض الشعرية من المطولات، تلك التي تعطي الشاعر فرصة لأن يملأ صدره بالمعاني، وأن يملأ أبياته بالصور، وأن يعمق حسه بالإيقاع، وأن يوسع من دائرة التدايعات، وفي كل هذه الجوانب لا يتاح للقصيدة الخاطفة المركزة أن تطفو على هذه الجوانب المساعدة، ولهذا لا يلجأ إلي النظم في شكل المقطوعات إلا شاعر متمكن، بصرف النظر عن أن هذا يحدث في مرحلة مبكرة من تجربته وممارسته الشعرية، أو أنه يحدث بعد تمرس ومعاناة..

والمهم أن الشاعر غازي القصبي لم ينزلق إلي الجفاف الفكري، وإغراء إعطاء الدروس الأخلاقية، لقد كان صادقاً، وكفي بالصدق شارة للشعر العظيم، وكان مصوراً لحالات نفسية، وتجليات عاطفية، تجعل من هذا الديوان عملاً كبيراً، مشاركاً بقوة في مرحلة تأسيس فن الشعر العربي الحديث، وحجر زاوية في رحلة غازي عبد الرحمن القصبي الشعرية.

في ديوان: "أبيات غزل" لفئات شكلية جمالية تستحق أن نشير إليها؛ فمقطوعات الديوان غالباً من الموزون المقفى، ولكن الشاعر حاول أن يجرر الشكل الفني من قيد القافية في بعض هذه المقطوعات، باحثاً عن نظام آخر، ينبع من تجربته، كما في مقطوعة: "في المساء" :

فلتهنئي بنشوة المساء
ولتبسم عيناك للنجوم
ولينتفض قلبك بالحياة
وليعبق الوجود من
أريج عطرك السخي
ولتدعي ذكراى

أخاف أن تشوه المساء

هنا بالنسبة لنظام التقفية نجد مزجا بين نظام الموشحة (العربي) ونظام السوناتا (الأوروبي)، ولكن الشاعر ما لبث أن عاد إلي النظام الخليلي في الوزن والقافية، وإن كان يداعب ذلك النسق السابق مرة بعد أخرى كما فعل في مقطوعة بعنوان: "دعاء" .

هناك مقطوعتان تستحقان إشارة خاصة، حيث استأثرتا — دون غيرهما — بنوع من البناء المتواعد مع حس فلسفي رامز، في نوع من التوازي الإشاري، كما في مقطوعة: "الصيف" :

مر بنا الخريف والشتاء
لم نحس بالخريف والشتاء
كنا نعيش للربيع
وعندما جاء الربيع
مر علينا مسرعا ولم يقف
لم يبق إلا الصيف
فهل يضيع الصيف؟

ولا تختلف كثيراً مقطوعته الأخرى بعنوان "الحزن"، ولعل المقطوعة السابقة ترمز للرجبات المؤجلة، والحلم بما هو آت وضياح ما هو حاضر، والتضحية بما في اليد رغبة في المستحيل، والخوف من ذلك المؤجل ألا يكون. وهي معان فلسفية عميقة، لعلها كانت بحاجة إلى قدر من الامتداد لتغادر محيط التركيب الرياضي الرمزي .. إلي البناء الشعري الموحى ..

وبعد .. إن هذا الديوان حزمات من الضوء، تشبه صواريخ الزينة التي تتطلق في الفضاء ليلة المهرجان أو العيد، بما ترسل من ومض في ظلام الأفق، ثم تتحول إلي بهجة وتأهب لاستقبال المزيد.



التناص والخاص

للشاعرة
حمدية
خلف

يدخل بنا عنوان الديوان "امرأة مبالية" إلى دائرة "التناص" مباشرة، ومنذ الخطوة الأولى التي يمثلها غلاف الكتاب، لأننا نعرف أن لنزار قباني ديواناً بعنوان "يوميات امرأة لا مبالية". فالعلاقة بين ديوان نزار، وديوان حمدية خلف معلنة في العنوان، وإذا قرأنا المثبت على الغلاف عند كل من نزار، الذي صدر ديوانه في بيروت سنة ١٩٦٩، وحمدية خلف التي صدر ديوانها في الكويت سنة ١٩٩٨ — فبين الديوانين ثلاثون عاماً، سنتذكر "النقائض"، وأشهرها نقائض جرير والفرزدق، فكان أحد الشاعرين إذا صنع قصيدة يفاخر فيها بقومه وبفسه، أو يهجو صاحبه، تولى الآخر نقضها، أي هدمها، ملتزماً بالوزن والقافية، مع تحويل الفخر والمدح إلى مثالب وهجاء، وهكذا — وهذا احتمال طبيعي — قلبت صفحات ديوان حمدية خلف، وأنا أستصحب إحياء العنوان وبأنها تنقض ديوان نزار، وتردّ عليه، فإذا كان قد صور عواطف ونزعات وثورة امرأة لا مبالية، فإن حمدية خلف ترد عليه بتصوير النموذج المعاكس أو المناقض، وهو المرأة العربية الشرقية المبالية!!

ولكن المفاجأة التي "نقضت" هذا الاحتمال أن الشاعرة أهدت (في الصفحة التالية) ديوانها "إلى روح المعلم الكبير" نزار قباني، شاعر الحب والوطنية، وأيضاً، فإن واحدة من أهم قصائد الديوان رثاء لنزار، وعنوانها يستحق التنويه، فقد كان عنوان هذه المرثية: "مرثية فرعونية من أبجدية الياسمين" (ص ٥٦) ونرى أنها صنعت عنواناً جمعت فيه بين جوهر شخصيتها (التاريخي) وجوهر فن المرثي، فقد اختارت وصف المرثية بأنها فرعونية، لأن الشاعرة مصرية، وهذا تراثها

الخاص الذي تستند إليه وتعتز به، وكذلك فإن الحضارة الفرعونية كانت تهتم بما وراء الحياة الدنيا، بالموت، الذي تعتبره نوعاً من الانتقال من حياة إلي حياة، فكان وصف هذه الميراثية بأنها فرعونية يحمل معاني الخلود، والسمو، والحزن الشديد أيضاً. أما ما يخص المرثي (نزار) فهو "أبجدية الياسمين" فهذا التعبير نزارى واضح الانتساب إلي نزار، وهو كالعلامة التجارية (المسجلة) لا يمكن لأحد أن يدّعي أنه صاحبها.

والخلاصة أن الإهداء، ثم هذه الميراثية الحزينة الجميلة (فهي من أجود قصائد الديوان) يلغيان احتمال التناقض، وأن نية الشاعرة أن تردّ على تصوّر نزار للمرأة العربية، وطريقته في الدفاع عن قضيتها، وإذا كان هذا غير وارد، فلماذا اتخذت الشاعرة لديوانها هذا العنوان الذي يستدعي الآخر دون أن يكون نقيضاً، أو نقضاً له؟!

كان من المحتم أن أعود إلي "الفعل" لأتمكن من وضع "ردّ الفعل" في مكانه النقدي الصحيح. كان لابد أن أستمع إلي "الصوت" كما غناه نزار منذ ثلاثين عاماً، ما دامت حمديّة خلف اختارت لنفسها أن تكون "الصدى". وديوان: "يوميات امرأة لا مبالية" هو معزوفة منسجمة تماماً مع اللحن النزارى المستمر، وخلاصته أن هذا الشرق العربي يعيش حياة منافقة، مناقضة، وأن مقاييسه الأخلاقية كلها في خدمة الذكورة، وامتهان الأنوثة والقسوة عليها. هذا ما تقوله مقدمة الديوان، وما تؤكد قصائده، فالمقدمة تعلن الشعر النزارى، وتكشف عن الموقع "النفسي" الذي يطل منه الشاعر على موضوعه الأثير، الموضوع النسائي، إذ يقول عن كتابه أو ديوانه: "هو كتاب كل امرأة حكم عليها هذا الشرق الغبي الجاهل المعقد بالإعدام، ونفذ حكمه فيها قبل أن تفتح فمها، ولأن هذا الشرق غبي وجاهل ومعقد يضطر رجل مثلي أن يلبس ثياب امرأة!! وإنّ فإن الشاعر قد "تقمص" شخصية المرأة العربية (وهو يخفف حدّة العبارة بأن يصفها بأنها شرقية)، ومن هذه الزاوية راح يحرضها على التمرد والثورة ضد الرجل (الشرقي = العربي) الذي طال تحكمه، ثورة لا تقف عند حدود الكتابة، وإنما تمتد إلي السلوك، وفي رأيه أن انعدام حرية المرأة أصابها

— القسم الثالث — النص —

بداء النفاق، والازدواجية، "فالمرأة الشرقية مستودع نفاق كبير، فوجهها وجهان، ونفسها نفسان، وخارجها وداخلها متناقضان، تقول شيئاً وتضمّر غيره، وتحب رجلاً وتتزوج سواه بسرعة النسايس!! سيلصق نزار بالرجل التهمة ذاتها، فهو بهذا يدين الرجل أصلاً، وينظر إلي المرأة على أنها ضحية له، ثم يدين المجتمع!! وهو يطلق على تحريضه "الثورة الجنسية" ص ٢١، ويدعو إلى التغيير "الجسدى" المحتقن، المتوتر، الشاحب، الذي لا يعرف ماذا يفعل، وإلى أين يذهب .. نحن بحاجة إلي أن نتصالح مع أجسادنا .. وإعادة الحب إلي مكانته الطبيعية كفعالية إنسانية مبدعة وخلاقة، لا كلصّ خارج على القانون تلاحقه شرطة الآداب العامة (ص ٢٣).

هذا أهم ما يمكن اقتباسه من مقدمة نزار لديوانه، وقصائده لن تخرج عن هذه الدائرة، وقد أسندما إلي امرأة من "الصين" وأعطاهما تاريخاً سابقاً على نشر ديوانه بنحو عشر سنوات، ومن هنا حافظ على عبارة "الشرقى"، ولكن المعنى ينصرف بدقة إلي "العربى" لأن له قصائد مباشرة، ومحددة باللفظ، في ذات الاتجاه، فهذه المرأة اللا مبالية تقول للرجل:

لا تنزعج يا سيدى!

إذا أنا كشفت عن شعورى

فالرجل الشرقى

لا يهتم بالشعر ولا الشعور

الرجل الشرقى

— واغفر جرأتى —

لا يفهم المرأة إلا داخل السرير!!

ومع تعطّل مدارك الجمال والسموّ فى الرجل (الشرقى) وانحصاره فى الرغبات المادية، فإنه متناقض مع نفسه، يبيح لذته كل شىء بلا حدود، ويحارب (الآخر) إذا فعل نفس الشىء، وهو بهذا قصير النظر، متعصب للذكورة، وكأنها الكمال والنقاء مهما عاشت من رذائل، هكذا تستخلص الفتاة

— القسم الثالث — النص —

التي تري تردّي أخيها وإسفافه، فلا يعاتب من أهله، وتري حالة التحفز والعداء التي تعامل هي بها:

فسبحان الذي سواه من ضوء ..

ومن فحم رخيص .. نحن سوانا

وسبحان الذي يمحو خطاياهم

ولا يمحو خطايانا ..

وهذا يذكرنا بقصيدة إيليا أبو ماضي "عن وحدة البشر، وسخريته، من التفرقة بين الناس.

إن ديوان نزار قباني الذي يسجل يوميات امرأة متمرّدة، رافضة، تحض على الثورة، وتحاول أن تثور (لم تقل أبدا إنها ثارت، أو فعلت .. بصيغة الماضي) واتجاه المضمون في ديوانه يصعد في شكل هرمي، وسياق سببي تتقدم فيه كل قصيدة خطوة مترتبة على ما قبلها، وكأنها نتيجة أو سبب لها، فبعد أن يصور حالة الانشطار التي يعيشها الرجل الشرقي، وحالة الازدواج (أو النفاق) التي تعيشها المرأة ترتباً على هذا، يجعل هذا سبباً مباشراً في التخلف الحضاري والاجتماعي الذي نعانيه، ومن هنا تطرح المرأة هذه الأسئلة المثيرة :

لماذا ترفض الأمطار أن تسقي رواييننا؟

لماذا تتشف الأنهار إن مرت بواديّنا؟

لماذا تصبح الأزهار فحماً في أوانيّنا؟

(ص ١١٣)

إنها كارثة تاريخية يتوارثها رجالنا، يعتنقها مجتمعنا :

فكل رجال بلدتنا

(ص ١٣٢)

هم السيف مسرور

أرجو ألا يعتبر هذا استطراداً خارج الموضوع، وخصوصاً أن ديوان "امرأة مبالية" للشاعرة حمديّة خلف محاولة قائمة بنفسها، ويمكن التعامل معه

— القسم الثالث — الفصل —

والاستمتاع به متحرراً من الارتباط بديوان نزار قباني، ولكن العنوان، والإهداء، وقصيدة الرثاء كلها كانت توجب علينا أن نراعي حالة النداعي والترابط، وأن نري المسافة في التوافق أو الاختلاف بين الديوانين.

وأول ما نلاحظه أن حمديّة خلف لم تطلق على ديوانها صفة "الشعر" وكأنها تري أن بعض شروط الشعر غير متحققة فيما كتبت، لقد اكتفت بوضع عبارة "وجدانيات" فوق العنوان، ومع هذا فقد حرصت على إظهار تعلقها بالشعر، ورغبتها في أن يكون ما قدمته لنا شعراً، لأنها وزعت سطور نصوصها كما توزع سطور قصائد الشعر الحر، والذي نلاحظه أن هذه القصائد تدخل في إطار "قصيدة النثر" لأن وحدة التفعيلة، أو دقة التوازن في المقاطع لم تكن متحققة في هذه القصائد، وقد كان الحرص على حرف القافية عندها أكثر وضوحاً من الحرص على دقة الإيقاع كما سنرى.

والديوان المكون من تسعين صفحة يشتمل على سبع وعشرين قصيدة، منها قصائد عن الزوج، والابنة، ومرثية للأخ الأكبر، والأخ الآخر، وهناك غير المحور الأسرى، محور كويتي — إذا صح التعبير — اهتم بالشهيدة بطة المقاومة "أسرار القبندى"، والمحنة ما بين الغزو والتحرير، وهناك محور عربي عام، ينتقل مع هموم العروبة ما بين بيروت، وأم العبد في صبرا وشاتيلا، وهناك أخيراً ما يدخل في عالم المشاعر الخاصة، ومعاناة الحياة من اليأس والأمل من القلق ومن الفرح .. كما فاز وطن الشاعرة (مصر) بقصائد، فتحقق عندها الوفاء للوطن المهدي (مصر) والوطن الإقامة (الكويت) على نحو متناغم وجميل وصادق.

ومن الواضح، بهذا العرض الموضوعي الموجز، أن ديوان القصائد النثرية لحمديّة خلف هو تجميع لخواطر ممتدة عبر عدة سنوات. إن أكثر قصائد المجموعة غير محددة بتاريخ، وهناك ثلاث قصائد نظمت سنة ١٩٩٦ وثلاث أخرى في العام التالي ١٩٩٧، ومرثية نزار عام وفاته ١٩٩٨، وهناك قصيدة واحدة سنة ١٩٨٧ وأخرى ١٩٨٩، وهي تذكر أن قصيدة: "بيروت من خلف بحار الملح أناديك" سنة ١٩٨٢ أي معاصرة لأحداث صبرا وشاتيلا، ومع

— القسم الثالث — الفصل —

هذا سنجد في القصيدة عبارة تدل على أن هذه القصيدة خضعت لنوع من المراجعة والتعديل، بعد التاريخ المذكور بأكثر من عشر سنوات، حيث تقول:

بيروت .. كيف تحملت جراحاتك
وعذاباتك و"عناقيد الغضب" الوحشية
كيف استأثرت بكل البأس وكل اليأس
وكل ذنوب البشرية!؟

"وعناقيد الغضب" هو الاسم الذي أطلقه بيريز (رئيس وزراء إسرائيل السابق) على عملية اجتياح عسكري لجنوب لبنان، عام ١٩٩٦، وهذا معناه أن هذه العبارة بين القوسين أضيفت بتاريخ لاحق، وهنا نذكر أن تواريخ القصائد ليست هي العامل الحاسم في عملية التدقيق، لأن الشاعر لا يكتب عن حالة وقتية، أو مناسبة عابرة، إنه يكتشف مشاعر وإحساسات إنسانية مطلقة من شرط المناسبة .. فمثلاً في قصيدة "الساحر العجيب" — وتعني الحب — تقول الشاعرة :

الحب يا صديقتي أرجوحة العجب
يلون السحاب بالياقوت ..
والفيروز والذهب
ويزرع البیداء ریحاناً وورداً وقصب
يدس في قارورة الأحلام علقماً
وفي مواسم الشتاء اللوز والعنب

إن هذا "المقطع" من أجمل مقاطع الديوان، وهو في هذه القصيدة يؤدي وظيفة "الصورة" بدقة، وبجمال شعري خالص. "الحب أرجوحة" هذه خلاصة تأخذ صيغة الحكمة أو الحقيقة المقررة، وأهم صفات الأرجوحة أنها تتحرك، وأنها — لهذا — لا تستقر على حال، إنها في كل وضع تسعى نحو النقيض، وهذا ما يؤكد تمام المقطع، فهو يفسد الأحلام بعلقم الواقع، ويبدد الشتاء بأن يزرع فيه اللوز والعنب!! في أرجوحة الحب تتصدر صفة "العجب" أي الدهشة والإثارة وصدمة غير المتوقع، وهي (الكلمة) مع اختلاف النطق تصبح بمعنى

لا تخرج إلا مكبله القلب واليدين
لأن الحب يا صغيرتي كالضربة الشمسية
يفقدنا الوعي والهوية
وفي مدائن الموت يصنفون الحب عارا
وسقطة قومية
فحاذري عصفورتي من الهوى
لأن شرطة القبيلة تكره شيئين في هوية النساء
الحب والحرية

هذا ختام القصيدة، التي هي ختام الديوان، وفيه تقف في مواجهة نزار،
ضده، حين تثير المخاوف من الحب وتأمر بتجنبه، ثم تنتقل إلي نزار، فتدين
مدينة الموت وشرطتها الفظة التي تحارب الحب والحرية، وتعتبره عارا
وسقطة قومية.

تستوقفني في هذا الديوان خاصية أسلوبية تناصية، نجدها في هذه
القصيدة الأخيرة في الإشارة إلي "الروح المحفوظ"، ومرجعية هذا المصطلح
دينية، والتناص هنا قرآني، أما أن الحب "كالضربة الشمسية" فهذا من التناص
الشعبي، لأن هذا التشبيه شائع في لغة الحديث. ومستويات التناص في هذه
الوجدانية متعددة في مرجعيتها، وصياغتها، فمن التناص القرآني والديني بوجه
عام نجد:

وحديث الإفك من الجار — ولماذا جاء النمروذ بجيش جرار — أكون
جزاء الإحسان الإنكار — اندحر الباطل وانتصر الحق — ومولتي وظلي الظليل
— وتناحر عاد وثمود — تتذكر يونس في جوف الحوت — وبلاء الصابر أيوب
— وبلغت القلوب الحناجر — أنثر أموال الدنيا وهدايا قارون.

هنا نلاحظ غزارة التأثير بالمفردات والتراكيب القرآنية، وهذا مؤشر مهم
من الناحية الأسلوبية، وكذلك سنجد اهتماماً واحتفالاً بالصيغ الشعبية واللغة
المتداولة بين الناس، وربما النساء خاصة مثل:

— القسم الثالث — الفصل —

تسلقت حبال صبرها الذائبة — أحباب الله نيام أبرار (الأطفال) — شاركه
خبزته — بالأمس شاركه اللقمة — محفور كتيممة حظ فوق جذوع الأشجار —
أسرار: إكراماً لبطولاتك يتفتح زهر النوار — مولود من يخرج من هذا العالم
— لا عاش اليأس ولا سلم — لاعشت ولا عاشت نفسي — تعبت من النقش
على الماء.

هناك أنواع ومستويات أخرى من مرجعيات التناص، تظهر في بعضها
أسماء روايات مثل "اللس والكلاب"، ويرجع بعضها إلي التاريخ مثل "إيزيس"،
وبعضها إلي الكتاب المقدس، كقولها في رثاء أخيها الأكبر: "كان أبانا الذي في
الأرض"، بل إنها في تصوير الدكتور سعاد الصباح تستمد صورة "بابا نويل"
المشهورة، بقولها: "وتتركين للصغار في الفراش أجمل الهدايا"، فالدلالة هنا
ليست حرفية، وإنما تناسية. وكذلك تتكرر كلمة "المرايا" في الديوان أربع
مرات، وهي عبارة مأثورة عند الشاعر أدونيس، وقد أشرت إلي هذا العامل
الإيجابي الأسلوبي لأدل على جهد المحاولة أن تكون حمدية خلف قريبة من
نموذجها الأثير الذي أهدت إليه كتابها — الشاعر نزار قباني — الذي أشادت
بدعوته، وخالفته في نفس الوقت، وبهذا تكون حققت دعوته إلي استقلال المرأة،
وضرورة أن تبوح بأسرار نفسها بذاتها، وليس بتوكيل الرجل لينوب عنها، وقد
حقق ديوان وجدانيات امرأة مبالية هذه الغاية بكثير من الجمال والإنسانية.

القصيدة



صوتها

للشاعر

يعقوب

السبيعي

(صوتها)

- ١- صوتها يا رعشة لنجم المضيء
 - ٢- لا أبالي بوعورات المدى
 - ٣- صوتها يا كاشفالي صورا
 - ٤- تذهل الدنيا إذا جلّت بلا
 - ٥- يرسم الصوت لقلبي وغدي
 - ٦- صوتها نور من الله فكم
 - ٧- هو إن شاء تفشي العطر في
 - ٨- تسرع الأوقات والصوت معي
 - ٩- أيها الصمت الذي كم ضمني
 - ١٠- يا لهذا القلب كم يبحث عن
 - ١١- كل قلب همس العطر به
 - ١٢- لو تري يا صوتها المسكون بي
 - ١٣- كلما استنشقت قلبي صوتها
 - ١٤- ليس لي من صوتها غير ندى
- ها أنا من آخر الدنيا أجيء
كل درب لك يفضي بي وطئ
في ابتسام الثلج عن ثغر دفيء
موعد .. ثم إلي الحب تقىء
وجه دهر باسم الثغر برئ
خبأ الظاهر أوأيدي الخبيء
رئة الدنيا كما يهوي المشيء
وإذا ما غاب فالدهر بطيء
إن لي قلباً بما ضمّ هنيء
جراً في وصل من ليس جريء
فهو قلب بالبساتين مليء
ما الذي يذهب عني إذ تجيء؟
راح قلبي في المجرات يضيء
بلل الأشواق في قلب ظمئ

صوتها وشعرية الصدى

تحت عنوان "صوتها" قرأنا قصيدة شاعرنا المبدع الأستاذ يعقوب السبيعي، الذي نعهده قادراً بدقته وصبره على القوافي المتأبية، على اقتحام المناطق الغامضة والصعبة في تيه المشاعر والانفعالات. إنه في هذه القصيدة يتلقى، يتذكر، يرصد ويتعقب صدي صوتها وأثاره في نفسه. ونحن نعرف

— القسم الثالث — النص —

أن اللغة الشعرية لغة حسية، يغلب عليها التجسيد حتي لقد تحدث النقد عن "جسد القصيدة" وردد عبارة "لذة النص" نقلاً عن رولان بارت. أما علم النفس فإنه بالتحليل والقياس يؤكد أن حاسة النظر تمدنا بتسعين من مائة من معارفنا، وأن السمع يمدنا بثمانية في المائة، أما الاثنان في المائة (الباقية) فنقتسمها الحواس الثلاث (الباقية) وهي اللمس والشم والذوق، وهذا يؤكد أهمية المدرك الحسي بوجه عام، كما يؤكد الأهمية القصوي لحاسة النظر كمرجعية معرفية من جانب، وكأداة لنقل التجارب وتبادل المشاعر، بل إن لحاسة النظر لغتها، ويذكرني بها قول الشاعر القديم، وهو من شواهد النحو التي لا أذكر اسم قائلها:

أشارت بطرف العين خيفة أهلها إشارة محزون ولم تتكلم
فأبقيت أن الطرف قد قال مرحباً وأهلاً وسهلاً بالحبيب المتميم

هناك كتب أدبية — في التراث — اهتمت بهذا النوع من تجميع الأقوال الشعرية المأثورة التي وصفت العين، أو الشعر أو الشفتين .. إلخ، وهذا ليس ما يعنينا الآن. وإذا كان "الصوت" أو حاسة السمع تشغل الموقع الثاني — بعد النظر — في مصادر المعرفة، فربما كان السمع مهماً جداً في سياق تجربة الحب، لأنه يقع بين المحسوس والمدرك الجمالي المجرد، أو الذهني .. فحيث ترتبط العين بالمرئي المجسد، يرتبط السمع بالتححرر من هذا الارتباط، ولهذا نلاحظ أن من يريد أن يتمتع في ما يسمع فإنه يعمد إلي إغماض عينيه، وهو في هذا يفسح المجال لطاقة التخيل، وبهذا يتحول الصوت (المادى) المحسوس إلي طاقة وإلي عاطفة، وإلي انفعال، وهذا ما نعنيه في صياغة عنوان هذه المقالة: "صوتها وشعرية الصدى". فالصوت مادة، والصدى أو الأثر الانعكاسي .. شعر.

لقد اهتم شعراء كثيرون بصوت المحبوب، وهذا طبيعي ومتوقع، لأن رقة الأنوثة ورهافة المشاعر تبدو في طبقة الصوت وطريقة النطق أكثر مما تبدو في أي مظهر آخر. ولعل أبيات بشار بن برد (من مخضرمي الدولتين: الأموية والعباسية) معروفة مذكورة في المناهج الدراسية حيث يقول:

وكان رجع حديقها قطع الرياض كسين زهرا

— القسم الثالث — النص —

وكان تحت لسانها هاروت ينفث فيه سحرا
وقد اعتبر التشبيه مبتكراً في زمانه حيث شبه صوتها (المجرد)
بالروضة (الحسّ) مع أن التشبيه في ذاته، باستخدام "كان" يضعف من تمكّن
الصورة. وكذلك تروي من أشعار بشار قوله:

يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة والأذن تعشق قبل العين أحياناً
قالوا بمن لا تري تهذى، فقلت لهم الأذن كالعين توفي القلب ما كانا

وهذه الأبيات شائعة أيضاً عن بشار، وتستخدم للتدليل (السيكولوجي)
المنعكس عن العلة (الفيزيائية) لأن كف بصره ألجأه إلي الاعتماد على سمعه
على سبيل التعويض، لهذا فقد اعتبر الأذن كالعين، "توفي القلب" أي توصل
إليه، فالأذن والعين — في رأي بشار — أداتان من أدوات التوصيل، أي إبلاغ
المشاعر، وفي هذا يختلف كثيراً جداً عما أراده شاعرنا يعقوب السبيعي في
قصيدته، حيث خصص القصيدة بأكملها (١٤ بيتاً) للصوت، بل لصوتها تحديداً،
كما أنه لم يعتبر الصوت مجرد ناقل لمشاعر، إنه صانع وجود، وكمال تجربة
كما سنرى.

إن فكرة "البناء" هي الفكرة المسيطرة في النقد الحديث، وعادة ما يبدأ
حديث البناء بالشكل، وبالإيقاع بصفة خاصة، وفي هذا المنحي جمعت القصيدة
بين أمرين متباعدين، أحدهما أسسه الموضوع (موضوع القصيدة) والآخر
فرضه الشاعر بإرادته التي تفتح مصاعب التشكيل. التباعد المقصود هو اليسر
والعسر، فقد جاءت القصيدة على وزن بحر الرمل: "فاعلاتن فاعلاتن فاعلن"،
وجاءت القافية همزة ساكنة قبلها ساكن. أما بحر الرمل فتدل الإحصاءات على
أنه من أكثر البحور انتشاراً وطواعية لدي شعرائنا المحدثين والمعاصرين،
لا يتقدمه غير بحر "الرجز" واسع الانتشار في قصائد شعر التفعيلة بصفة خاصة.

وقد أصاب الشاعر يعقوب السبيعي توفيقاً في اعتماد هذا البحر الذي
جاء مناسباً للمعنى في القصيدة قادراً على احتوائه، بحيث أخذت الموسيقى
موقعها السياقي مدمجة تماماً في توتر الانفعال وامتداده حسب الحالات.

— القسم الثالث — الفصل —

توصف موسيقي بحر الرمل عند بعض الباحثين بأنها خفيفة رقيقة مناسبة، تصدر عن عاطفة حزينة في غير كآبة، ومن غير ما وجع ولا فجيعة، ولهذا — كما يرى الباحث — فإنها تصلح للأغراض الترنمية الرقيقة والتأمل الحزين. وهذا الكلام الذي لم يكتب من واقع قصيدة "صوتها" يكاد ينطبق عليها، ففيها هذا الحزن الرقيق، الذي أسميه "الشجن"، وفيها الأسى في غير كآبة، والفرح في غير تهور، وهذا يدل على أن العاطفة في هذه القصيدة عاطفة "متقنة" — أعني: — بعيدة عن انتهاز الفرصة، وسوقية المشاعر، وإطلاق العنان للتخيلات، وهذا ما ترشحه عاطفة الفناعة بالكلام، فلن يكون الحب قانعاً بالكلام إلا حين يكون حباً سامياً مترفعاً، حباً يتحول إلي نوع من اللباقة والقدرة الفنية من المتكلم، والمتلقى، من المحبوبة، ومن الشاعر الذي يرصد الصدي ويعيد تصويره في شكل فني رفيع.

"صوتها" العنوان، بكل ما يوحي به العنوان من قدرة على احتواء التجربة، وتلخيصها، وهو الكلمة/ المفتوح أيضاً، الذي يتكرر بصيغة الإضافة إليها هي، تحديداً، من البيت الأول إلي الثالث، إلي السادس، إلي الثاني عشر، فالثالث عشر، فالختام في الرابع عشر، هكذا تفتح العبارة "صوتها" الباب، لتتردد في مواقع محسوبة، على مسافات متوازنة ١، ٢، ٣، ٦، ثم يحدث التركيز والتدفق الذي ينتهي بالقطع، متمدداً في الأبيات الثلاثة التي تختم القصيدة. هذا الإيقاع المكاني، يتوافق وعلائق الصوت (أو صوتها بالتحديد) في القصيدة، فالثلاث الأولى تخص الصوت في ذاته، تكشف عن طبيعته وعلاقاته، والثلاث الأخيرة تتعقب أثره في نفس الشاعر:

١- صوتها رعشة النجم المضىء.

٢- صوتها يا كاشفا لي صوراً.

٣- صوتها نور من الله.

ربما كانت "صوتها" الثانية (في البيت رقم ٣) تعاني شيئاً من القلق، بحيث تبدو مقحمة بين أن هذا الصوت رعشة النجم، وأنه نور من الله، فهذا المستوي العلوي الممتد من البيت الأول إلي البيت السادس كان في غني عن

إقحام "لى" الدالة على الشاعر نفسه، وإن يكن التوجه ذا طبيعة علائقية كذلك، لأن المنظور السائد فى هذه الأبيات يرتفع بمستوى الصوت إلى الأعلى والمقدس والإلهى، فقد كانت النجوم معبودة، وكانت النجوم تحمل أسماء الإنان، فالعزي والزهرة واللات كانت تعبد فى ديانات الشرق القديم، وقد تمم هذا البيت بشطره الأخير بالمعنى المناسب للمجد لمسافات اللانهاية:

"ها أنا من آخر الدنيا أجيء"

وفى البيت السادس يأتي التشبيه الذى نعتة القدماء بأنه تشبيه بليغ (حيث تحذف أداة التشبيه ووجه الشبه): "صوتها نور من الله" وكذلك يتم المعنى فى الشطر الثانى بما يمكنه ويحدد وظيفته، أو إمكاناته، فهو:

خبأ الظاهر أو أبدي الخبيء

بمعنى أنه لا يندفع، ولا يقف عند القشور، ولا يرضى بالمألوف.. أما الثلاث الأخيرة من صيغة "صوتها" التى تنبسط على أبيات الختام فإنها ترصد أثر صوتها فى وجدان الشاعر (المتلقى):

- ١- لو تري يا صوتها المسكون بى ما الذى يذهب عني إذ تجي
- ٢- كلما استنشق قلبي صوتها راح قلبي فى المجرات يضيء
- ٣- ليس لي من صوتها غير ندى بلل الأشواق فى قلب ظمىء

وهذه المعاني الإرشادية ذات الكثافة "الشعورية" ذات صلة وارتباط وثيق بالمعاني فى الأبيات الثلاثة السابقة: الذى يذهب عني إذ تجيء، تناسب تماماً وتطابق: خبأ الظاهر أو أبدي الخبيء، فهنا، كما هناك تبادل مواقع، وتبادل أحوال، وظاهر وباطن، وذاهب وجاء، والإشارة إلى المجرات هي ما يناسب "رعدة النجم المضيء" — وكذلك — بلل الأشواق فى القلب الظمى، يتوافق مع مادة "الماء" فى "الثلج" فى البيت الثالث. وهذا يؤدي إلى تقوية أو اصر النص، وتدعيم وحدته، وتعميق المصعب الذى تتجمع عنده أطراف التجربة ونسج حالات "السمع" فى تشكيل فني مستقل بذاته. هناك خاصية أسلوبية أخرى أبرزت "شخصية" القصيدة التى تدرك بحسها أن الصوت (الحاسة المادية — السمع — الأقرب إلى التجريد) لكي يبلغ حالة النجس الشعري يحتاج إلى سلسلة

القسم الثالث الفصل

من الارتباطات المادية الصريحة لكي يبلغ أثره عند المتلقى، وهذه الخاصية الأسلوبية/ الشعرية واضحة وسائدة في البيت الأول: الصوت : رعشة النجم، الصوت: يكشف الصور، الصوت: يرسم، الصوت: نور، الصوت: معي (فهذه المعية أو الصحبة تجعل من الصوت كائناً مادياً يمكن اصطحابه والاحتفاظ به) صوتها: مسكون به (ولا تكون السكني ولا تتصور إلا في حيز مكاني) الصوت: يستنشق، الصوت: ندي يبلل القلب الظمىء. إن الصوت الذي هو مادة تتحول إلى طاقة، (كما نعرف على مستوي موجات الراديو) بحاجة إلى هذا التشابك المادي الصريح من خلال علاقات مجازية مستمرة، والمجاز في جوهره مادي، ولكن من المهم أن نلاحظ أن هذه العلاقات المجازية التي تبدأ من بؤرة واحدة (الصوت) تنتشعب منطلقة من الحاسة نفسها (السمع) لتقيم علاقة من سائر الحواس أو باقي الحواس: حاسة النظر في رعشة النجم، ونور الله .. إلخ، وحاسة الشم: كلما استنشقت قلبي صوتها، وحاسة الذوق: ليس لي من صوتها غير ندي، وحاسة اللمس: في ابتسام الثلج عن ثغر دفيء، فالبرودة والدفء يدركان عن طريق اللمس. وفي هذا الفعل تعود كل خيوط النسيج إلى "مركز" واحد يستجمعه عنوان القصيدة الذي هو موضوعها، بحيث يحدد تخوم التجربة أو معالمها الأساسية، وهذا ما يمكن جلاؤه أيضاً من زاوية أن "الصوت" وجود كامل، وحياة مكتملة، وليس بديلاً للعاطفة.

إنه العاطفة ذاتها، وليس وصفاً لحاسة، إنه مجمع الحواس، وليس لحالة استثنائية، إنه الاستمرار والتناغم والإشباع، وفي هذا تجري القصيدة في مضمار أحد مستويات العشق عند العرب، وهو المستوي العذري حيث يصبح الإنسان معادلاً للكلمة التي يقولها، وحيث يستقر إيمان عميق بصدق الكلمة في الأصل، إذ لو لم يكن الصدق من صفات هذه الكلمة التي يسري بها الصوت لبطل موضوع القصيدة وتأكّد زيف العاطفة. وهكذا ينبئ الأساس التراثي وهو الموقف العذري التقليدي من الاهتمام بصوت المحبوب واتخاذ دليله على صدق العاطفة، بعيداً عن أي سلوك (جسدي) يوحي بمادية المشاعر، كما ينبئ الأساس الأسلوبي الفني حيث انبثقت عن الصوت، أو عادت إليه كافة الحواس المستجمعة للكل الإنساني (الشخصي)، وقد تقوي الأثر التراثي في استجلاب

— القسم الثالث — النص —

صفات هذه المحبوبة بما وصفت به الأنثى المترفعة الجديرة بالحب فى فن الغزل، كما يبدو فى هذا البيت:

يا لهذا القلب كم يبحث عن جرأة فى وصل من ليس جريء

فالعاشق — ترائاً — موصوف بالإيجابية والقوة والدفاع عن حبه، أما المحبوبة فقد استحسنا فيها أن تكون على العكس من هذه الصفات. كما أن الشاعر يري الدنيا بعيني محبوبته، فإذا قال الشاعر القديم:

وقف الهوى بي حيث أنت فلا متقدم عنه ولا متأخر

قال شاعرنا يعقوب السبيعي:

يرسم الصوت لقلبي وغدى وجه دهر باسم الثغر بريء

ولا تعني هذه الإشارة أن شاعرنا كان يحاكي، أو يحدث المعاني القديمة، ولكنها تعني أنه كان يستحضر فى عواطفه رؤية قومه التاريخية التي تحولت إلى فطرة أو ما يكاد يكون فطرة عربية تلون الحب العربي بلونه الخاص.

لقد أشرت من قبل إلى أن هذه القصيدة جمعت بين اليسر والعسر، واليسر جاء عن طريق الوزن الشعري وطواعيته أو تلاؤمه مع الموضوع، والعسر هو الوجه الإيقاعي الآخر المتمثل فى القافية، فقافية الهمزة ليست طائعة بطبيعتها، فإذا جاءت ساكنة فقد اكتسبت عسراً إضافياً، فإذا سبقها صوت ساكن — كما فى هذه القصيدة — فقد تضاعف فيها العسر. ومن ناحية فإن الشاعر يعقوب السبيعي شديد الشغف بالقوافي الصعبة، ومن يراجع قوافيه فى دواوينه الثلاثة، سيتأكد له هذا، مما يعني أنه يعتمد هذا الأمر تعمداً، ويسعى إلى أن يكون سمة مستمرة فى شعره، وله هذا الحق، ما دام لا يدفع به إلى حد الافتعال والتصنع، وهذا هو الجانب الآخر فى موضوع القافية، فقد جاءت هنا بعض كلمات الهمزة الساكنة على وزن فعيل (مثل: هنيء، جرى، ظميء، بطيء، بريء .. إلخ) كأنها أنه المحزون، وآهة الشجن، وانطلاق الأنفاس المحبوسة، والعاطفة التي تحاول أن تتكتم سرها، فتقضي به الكلمات والصور، لتبلغ بالشاعر حالة الاتزان (النسبى) الذي يفشي سره البيت الأخير.

الرواية



الطيب

صالح يقيم

عُرساً لزَيْن

القرية

السودانية

١- تمهيد :

"عرس الزين" عنوان الرواية الثانية، للأديب السوداني الشهير: الطيّب صالح، وهو يعدُّ أحد عمُد الرواية العربية الحديثة، يذكر اسمه إلي جوار أسماء كبار مبدعيها من أدباء الجيل الثاني، بعد الجيل المؤسس من أمثال محمود تيمور، ويحيى حقي، وتوفيق الحكيم، أما ذلك الجيل الثاني فيتصدره اسم نجيب محفوظ في مصر، والطيب صالح في السودان، وعبد الرحمن منيف في العراق، وغيرهم أيضاً، وقد سطع نجم الأديب السوداني مع صدور روايته الأولى "موسم الهجرة إلي الشمال" التي أثارت من حولها جدلاً صاخباً بين معجب بها، ورافض لها، وقد يكون سبب الإعجاب هو بذاته سبب التحفظ والرفض، إذ إنها في جرأتها الواقعية، وحرصها على تصوير الخصوصية التي يتميز بها الريف السوداني قاربت المنطقة الممنوعة أو المحظورة في التصوير الفني، ونعني المشاعر المكشوفة والألفاظ الفاضحة والإشارات المبتذلة، فهذا الجانب أثار مخاوف الأخلاقيين، ومن ينظرون إلي فنون الأدب على أنها طرق للتربية والتوجيه النفسي والخلقى، وأن الأديب مهما ادّعى من حق حرية الإبداع وتحرير الموهبة من أي قيد لا يحقّ له أن يتخطى هذا الحاجز، حاجز الفضيلة، ومراعاة الذوق الرفيع. أما الذين يرون أن الجمال الفني هو في ذاته فضيلة، وأنه لا ينفك عن الحرية، التي يحققها المثال أو النحات حتي في

— القسم الثالث — الفصل —

التمثيل العارية أو اللوحات التي تضاهيها، هذا الفريق رحب برواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، ورأي أنها تمثل خطوة جريئة، وأسلوباً مبتكراً لتطوير فن الرواية العربية حتى لا يظل يراوح في موضوعاته التقليدية، وأساليبه المألوفة المصنوعة .. أو الزائفة.

ولكننا نظلم الطيب صالح وفنه الروائي، بل نظلم تلك الرواية إذا حصرنا الحوار فيها أو حولها في قضية تلك الصفحات أو العبارات المكشوفة، التي نري أنها ليست جوهر الرواية، وليست ميزتها، وبخاصة أننا نعرف أن في الأدب العربي الحديث روايات وقصصاً أكثر انكشافاً وابتدالاً، ومع هذا لم تأخذ موقعاً مهماً في فن الرواية العربية الحديثة، ولم يهتم بها النقاد، بل لم يهتم بها جمهور القراء كذلك، وهذا معناه أن أهمية "موسم الهجرة إلى الشمال" ليست في جرأتها في تناول هذا الجانب الجنسي المرفوض بإشارات كما بالفاظه، وإنما جرأتها في كشف أسرار وأغوار العلاقة بين الجنوب والشمال، (وهو الموضوع الذي عرف بقضية العلاقة بين الشرق والغرب) أي الأقطار العربية، وأوروبا، فنحن نعرف أن هناك عدداً من الروايات اهتمت بهذا الموضوع، مثل عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم، وأديب لطف حسين، وقنديل أم هاشم ليحيى حقي، والحي اللاتيني لسهيل إدريس .. وغيرها .. ولكن الفتى الشرقي (أو الجنوبي على وجه الحقيقة) في رواية الطيب صالح المشار إليها، ولأول مرة، لم يكن غريباً وحسب، لقد كان سودانياً، أسود، تختلط في عروقه الدماء العربية بالدماء الزنجية، وهذا جعل موقف بطل الرواية من الحضارة الغربية (أو الشمالية) ومن المرأة البيضاء — رمز تلك الحضارة — مختلفاً عن مواقف جميع "الأبطال" السابقين الذين عايشوا تجربة الحياة في المجتمع الأوروبي، وعانوا الشعور بالنقص، والتفتيش عن هويتهم الضائعة.

لقد جاءت رواية "عرس الزين" تالية لموسم الهجرة إلى الشمال، ومن بعدها صدرت للكاتب رواية "بندر شاه" بجزئها: ضو البيت، ثم: مر يود، كما صدرت له قصص أخرى، ولكن عملاً من هذه الأعمال لم تكن له الإثارة التي كانت للرواية الأولى، ولا الطرافة والعذوبة وروح البراءة التي اتصف بها

— القسم الثالث — الفصل —

"الزين" فى رواية "عرس الزين". وليس معنى هذا أننا نجد قطعة أو تناقضاً بين الرواية الأولى والرواية الثانية، إذ إن بينهما صلات متعددة، وخبوطاً ممتدة، وهذا أمر متوقع ما دام الكاتب هو نفسه، ومادام يحرص على تصوير البيئة الفلاحية السودانية شمال الخرطوم، وإذا كان جزء من زمن "موسم الهجرة إلى الشمال" يجري فى القاهرة، حيث التحق الشاب السوداني بالمدارس المصرية، ثم فى لندن، حيث سافر وراء طموحه للدراسات العليا، وهناك أسفرت شخصيته المعقدة عن أسرارها، فشهد له العلماء بالذكاء والتفوق، كما شهدت عليه جريمته إذ قتل صديقه الإنجليزى بغير رحمة، بأن فى داخله تمرداً غير محدود، فإن حياة "سعيد" انتهت وأخذت مداها فى تلك القرية السودانية التي نجدها — بكل ملامحها فى "عرس الزين".

هناك أيضاً تضاد فى البنية المكانية — فيما بين الروائيتين — فليس فى "عرس الزين" أكثر من إشارة واحدة إلى القاهرة، وأخري إلى الإنجليز، وبذلك انحصر الاهتمام بكامله فى عالم القرية، كما انحصر فى قضاياها الاجتماعية، وإن كان لهذه القضايا — كما سنرى — امتداد إلى الوضع السوداني الاجتماعي العام، ولكن ليس كما كان الأمر فى "موسم الهجرة إلى الشمال" حيث كان التطلع إلى العالم، ومراكز الحضارة، وصراع الحضارات هو المحور الرئيس فى الرواية.

إن عتبات الرواية تعطي مؤشراً مهماً فى اتجاه البؤرة المؤثرة فى تشكيلها الفنى. والعتبة الأولى لأية رواية هي عنوانها، وهو هنا: "عرس الزين" وهما كلمتان ارتبطتا بعلاقة الإضافة، فالعنوان جملة أسمية أصابها الحذف، يمكن تقديره: "هذا عرس الزين" أو "هذه رواية عرس الزين" مثلاً. والمهم أن الكلمة "عرس" تمثل ركناً من ركني الجملة المقدرة، وتتصدر العبارة الملفوظة، وهذا يجعل حفل العرس، الذي نشهده ونعيشه فى الصفحات الأخيرة، بمثابة الهدف أو المرتكز أو البؤرة التي تجري إليها الأحداث (الفرعية) أو تنطلق منها لتصنع شكل الرواية، وتحدد مراحلها. وكذلك الكلمة الأخرى "الزين" فهو اسم شخص، علم، ولكنه — فى نفس الوقت — صفة، تعنى الحسن، والمرضى عنه، عكس

— القسم الثالث ————— الفصل —

القيبح، والشين، وهذا الاسم/ الصفة يوقظ في وجدان المتلقي حاسة التوقع، وإثارة الاحتمالات في اتجاه معين، وستكون المفارقة لافتة ومثيرة حين يكتشف هذا المتلقي، أن هذا الزين الذي يتوقع أن يكون غاية في التناسق والكمال، ليس أكثر من شخص غير سوى، تصفه القرية — في جملتها — بأنه "الهبيل الغشيم" ولكن الكاتب، ومع كل ما أبدى من حرص على الواقعية، وتصوير واقع الشعور والمعتقدات العامة (المتناقضة) تجاه مثل هذه (الشخصية) ظل يغوص في أعماق وجدانها الخاص، ووجدان القرية السودانية، حتي كشف عن عمق البراءة، وروح المسالمة، وعظمة الإيمان القدي في تلك النفوس التي ساعدت "الزين" على أن تكون صفاته ليست بعيدة عن معني اسمه....

٢ - الشخصية والحدث :

إن هذه العتبة الأولى — المحددة بالعنوان — تهض على دعامتين هما بذاتهما تحددان أركان الشكل الفني لهذه الرواية، فالزين شخص، والعرس حدث، "والزين" موجود من أول أسطر الرواية، وحتى آخرها، والعرس مشار إليه منذ ذلك السطر الأول، وهو الحدث الختامي للرواية، ومع هذا لا نستطيع أن نقول إن الكاتب حقق نوعاً من التوازن بين الشخصية والحدث، فقد سيطرت الشخصية تماماً، حتي يمكن أن نقول إن مراحل الحدث، أي سعي الزين إلى أن يتزوج، وتدرجه في طرح موضوع سعيه، قد تم تقسيمه إلي مراحل هدفها الكشف عن الجوانب الخفية أو الخافية في تلك الشخصية. وهذا الاهتمام بالشخصية متوقع من القارئ أو المتلقي، ما دام الكاتب قد اختار لبطل روايته أن يكون غير سوي بهذه الدرجة أو تلك، ونحن نعرف الصعوبة التي تواجه الكاتب الروائي حين يريد أن يصور شخصية غير سوية. إن الشخصية السوية، أو العادية، أو المألوفة محكومة بالفكر العام، والتصورات السائدة، والعلاقات الاجتماعية النمطية، ولهذا يمكن للكاتب أن يصور عالمها الخاص معتمداً على خبرته بذاته، وممارساته، وعلاقاته، وملاحظاته على زملائه أو أصدقائه .. إلخ، وهذا يختلف كثيراً عما لو أراد الكاتب أن يصور شخصاً أخرس، أو معقداً، لأن طرق التعبير، وحدود التفكير، وصور العلاقات، وحدود الحركة،

والقدرة على التواصل مع الآخرين، تختلف عندهما عن مثلهما عند الأسوياء من الناس. والأمر أشد صعوبة بالنسبة للأبله، لأن عقله لا يحكمه قانون، وانفعالاته لا تخضع لأي كايح، ومفاهيمه غامضة لا يمكن التعرف على مسارها أو حدودها، وهذا كله يجعل من تصوير شخصية الأبله مغامرة معرضة للفشل الذريع، ولكن الطيب صالح من تلك القلة من الكتّاب الذين استطاعوا أن يقدموا نموذجاً متفرداً بصفاته وتكوينه، وليس محاكاة لأي نموذج آخر، كما أنه شديد الارتباط بأرضه وزمانه — كما سنري — ولعل هذا هو ما لفت إليه اهتمام الفنان الكويتي خالد الصديق، إذ حول الرواية إلى لغة السينما، فكانت الفيلم الكويتي الثاني والأخير (بعد الفيلم الأول: بس يا بحر) مع الأسف، إذ توقف الاتجاه نحو هذا الفن العصري الخطير الذي قطعت فيه السينما الكويتية خطوات قليلة، ولكنها متميزة، وموفقة.

يحمل السطر الأول في الرواية صيغة خبر، تطلقه حليلة بائعة اللبن: الزين داير يعرس!!، وهي تتوسل بإذاعة الخبر — حيث تثار الدهشة — إلى غش مكيال الحليب، ومن جانب آخر يذيعه الطريفي — التلميذ الذي تأخر عن مواعده، ليشغل به ناظر المدرسة عن معاقبته .. وهكذا تضعنا ردود الفعل المندهشة المصدومة أمام ضرورة البحث عما جرى، ولكن الكاتب — وقد أثار تشوفنا — يتركنا ليبدأ الحكاية من أولها: إنه يبدأ بوصف ضحكة الزين (كنهيق الحمار)، وتفترن غرابة الصوت بغرابة المنشأ، فقد ولد ضاحكاً، وليس باكياً مثل جميع الأطفال، ثم يستكمل الوصف الحسي للشخصية: ليس في فمه غير سنتين، كما كان وجهه مستطيلاً، وعنقه أطول حتي كان من بين الألقاب التي أطلقها عليه الصبيان: "الزرافة"، وتكتمل مفردات الصورة بذكر حيوانات أخرى: فذراعاه للقرد، وساقاه للكركي، فضلاً عن الخدوش والتشوهات في قدميه الحافيتين، إلى وجهه، فضلاً عن أنه أكل نهم للطعام، ولكنه ليس عدوانياً، — حين نصل من الوصف الحسي إلى الوصف النفسي — فإن هذا الفتى الضاحك الساذج، في الأفراح تلقاه بين "كمشة حريم" يغني ويرقص، وعند البئر يساعد دون طلب أو انتظار أجر، هو بين الأطفال طفل، وبين

— القسم الثالث — الفصل —

الكبار "درويش" ولكنه بين النساء يكتسب "معنى" آخر، لأن خياله الجامح وراء جميلات القرية بدأ يؤدي وظيفة لم تكن مقصودة، وهي لفت الأنظار إلي هؤلاء الجميلات، بحيث استقر شعور بأن من يتعلق بها الزين ويعلن حبه لها ترشح للزواج على الفور، لقد اعترف له الناس بسلامة ذوقه، لا تخيب له إشارة، أو تطيش عبارة:

— "عوك يا أهل الحلة، يا ناس البلد، عزة بنت العمدة كاتلا لها كتيل. الزين مكتول فى حوش العمدة".

— "أنا مكتول فى فريق القوز".

— "أنا مكتول فى حوش محجوب".

إن الناس "تأخذ على قد عقله"، ولا تؤاخذ به بتخليطه، ومع هذا تعترف له بما تشاهد منه، من شدة الحيوية، بل القدرة البدنية، إنه يلهب حلقة الرقص، ويجعل من الأفراح وليالي الأعراس...مهرجاناً. للسعادة -والقوة-، والتوحد بالمشاعر، ولكنه حين تعدي عليه "سيف الدين" وضربه بالفأس وشجه لم يهمل حقه، فأخذ بثأره وأوشك أن يقضي على حياة سيف الدين لولا تدخل الدرويش الصالح، الذي يمثل جانبه الروحي، وجانب القرية الروحي كذلك، وهو الشيخ "الحنين". إن "الزين" الذي سيثير عرسه الدهشة والغربة فى القرية، لأن العروس التي آثرته وفضلته على كل من تقدم للزواج هي الفتاة "نعمة" ذات الشخصية القوية، فهي جميلة، متعلمة، تحفظ القرآن، وتناقش أباه وتحتفظ على آراء أخوتها الذكور، "نعمة" ابنة الحاج إبراهيم أحد أعيان القرية الذي ستظهر مقدرته حين يدفع مهرها (مهر ابنته) من ماله الخاص نيابة عن الزين مائة دينار ذهباً، نعمة هذه ابنة عم الزين، وهي التي يمنحها مكانة خاصة فى نفسه منذ افتتاح أحداث الرواية، فهو "مكتول" كل حين وآخر فى "فريق" أو فى "حوش" ولكن فتاة واحدة لا يتحدث الزين عنها". (ص ١٢)، ويحتفظ الكاتب باسمها سراً ليزيد تشويقنا، ثم إنها تلقي الزين يمارس هذره وعبثه مع النساء" كل هذا وفي الحي صبيبة حلوة، وقورة المحيا، غاضبة العينين، تراقب الزين

فى عبته ومزاحه وهزاره، وجدته يوماً فى مجموعة من النساء بضاحكهن كعادته، فانتهرته قائلة: ما تخلى الطرشة والكلام الفارغ، تمشي تشوف أشغالك؟ وحدجت النساء بعينيهما الجميلتين. سكت الزين عن الضحك وطأطأ رأسه حياء، ثم انسل بين النساء ومضى فى سبيله". (ص ٣٨). وإذن فإن الزين (الهيل الغشيم) ليس هيبلاً ولا غشياً فيما يتصل بخصوصية الحب، وحقوق المحبوب، وقد حرص المؤلف أن يساند فى هذا التميز جانبان أولهما يرجع للزين نفسه الذي يبدو شديد العطف على الذين هزمتهم الحياة وقست عليهم، مثل الطرشاء، وموسي الأعرج، وأنه يعرف حدود الحق ويلتزم به، فهو يعاقب سيف الدين ويضربه بقوة تاراً لنفسه، ولكنه — عقب هذا — يقبل رأسه ويصالحه عقب حصوله على حقه منه، كما أنه حين يعلن رغبته فى الزواج من نعمة يقول: "بنت عمي وأنا أحق بها" (ص ١١١)، فهو يدرك حدود الحق المكتسب فى المجتمعات ذات التكوين القبلي أو المحافظ، أما الجانب الآخر فيرجع إلى "نعمة" نفسها التي أفرد لها الكاتب عدة صفحات تبرز خلائقها ونقاء روحها (ص ٥١، ٥٢، ٥٥، ٦١) لقد ترامي على أعتاب جمالها وهيبه والدها أعز شباب القرية، وأهم موظف فيها (حيث تعد الوظيفة نوعاً من السلطة والشارة الاجتماعية) ولكنها أهملتهم جميعاً، ورضيت الرين. إن الكاتب لا يرجع هذه الاستجابة إلى خلل فى مفاهيم القيم الاجتماعية عند الفتاة، لكنه يغلب الإيمان القدري والقيم الروحية. إن حفظها وتلذذها بسورة معينة من القرآن الكريم (سورة الرحمن، ومريم، والقصص) قوى فيها عاطفة الرحمة "كانت تحلم بتضحية عظيمة لا تدري نوعها" (ص ٥٢)، فكان زواج الزين، ابن العم قوى البدن قوة خارقة، الذي لا يحتاج إلا إلى قليل من الضبط، هو مجال هذه التضحية العظيمة.

وكما قلنا سابقاً إن الرواية مبنية فى هيكلها وتطورها على شخصية الزين، ولكنها فى جمع الأسانيد لبث (المعقولية) فى تكوين الشخصية وجلاء جوانبها، تحولت إلى رواية اجتماعية تصور مرحلة من مراحل تطور المجتمع الريفي فى أقاليم السودان الشمالى، فكأنما كان الزين "المفتاح" الذي ييسر

— القسم الثالث — الفصل —

للكاتب الولوج إلي فرز المجتمع إلي محاوره وتحديد قضاياها. إن "الزين" الذي يصيح بين حين وآخر: "أنا مكتول في" إنما يحدد شخصاً أو جماعة تتجه إليها الإضاءة (الاجتماعية) في الرواية، فحينما هتف باسم عزة بنت العمدة، عرفنا — خلال هذا — استعلاء العمدة وجبروته، ثم رأيها انتهازيته في تسخير الزين للعمل عنده مجاناً، وحين صار الزين (كتيلاً / قتيلاً) في عرب القوز اتجهت الإضاءة — في الرواية — إلي القطاع البدوي المتعالي على مهنة الفلاحة، المستعطي بعرقه العربي، وكيف يبادل الفلاحون جفوة بجفوة ... وهكذا. كما كان هذا النداء نفسه سبباً للكشف عن مصادر قلق المرأة (أهل الفتاة) في تلك المجتمعات التي تنظر إلي الزواج على أنه الحل النهائي والوحيد لفتاتهم. وعبر صراعات ومشكلات الزين نتعرف على آثار جانبية مؤلمة لحركة تحرير الرقيق بقوة القانون، وليس بالتطور الطبيعي، وكيف تحولت في بعض جوانبها إلي سلبية (عجز بعض الرجال، والضياع لبعض النساء)، كما نراقب ملامح التطور الاجتماعي في المستشفى، وبناء المدرسة، وبدء الميكنة الزراعية، ولكن أهم جانبين وجه الكاتب اهتمامه إليهما فكان لهما أثر إيجابي في تأصيل الشعور بموقع الشخصية (شخصية الزين) وكذلك في تعميق المضمون الاجتماعي للرواية، هذان الجانبان هما :

١- تحديد محاور القوة في القرية (مجتمع القرية : ص ٩٧) فهناك إمام المسجد الذي درس بالأزهر، ومن حوله بعض كبراء القرية، وهذا المحور يلتزم بأداء الفروض الدينية، وهناك محور مضاد لا يعترف بالإمام، ولا يصلي ولا يصوم... وأغلب هذا المحور من شباب المدارس، ويقارب هذا المحور عدد من المثقفين الذين قرأوا أو سمعوا عن المادية الجدلية (الماركسية). ثم يأتي محور الوسط، من أصحاب النفوذ الفعلي على مقدرات القرية والاتصال المؤثر على أهلها، وهم فلاحون من الأعيان، يقررون كل شيء، ويواجهون المواقف، وكلامهم وقرارهم نهائي في أي موضوع.. إنهم الطبقة المالكة / العاملة في القرية، ليست لها وظائف حكومية، ولا تميل إلى الثروة الثقافية، ولكنها تمثل ضمير القرية ويدها

القسم الثالث الفصل —

الفاعلة، فكل شيء يبدأ منهم، وينتهي إليهم، حتي المقاولات، والمشروعات، ومكتسبات التطور. نلاحظ أنهم كانوا دائماً مع القرية ذاتها، ومع سطوتهم، لا يهتمون قريتهم، ولا يكرهونها في نفس الوقت... إنهم ميزان التدرج الطبيعي في التقدم الاجتماعي.

٢- الجانب الثاني الذي عمق المضمون الاجتماعي للرواية، وجعل من شخص الزين شخصية غنية بالدلالات، هو ما يمكن التعبير عنه بأنه تعدد زوايا الرؤية للزين نفسه. فهناك من يعده مجرد شخص يعاني التخلف العقلي، وأنه غير مسؤول عن أفعاله، وهناك من يراه — على العكس — شخصاً مباركا، أثره الشيخ "الحنين" — وتأمل دلالة الاسم ورومانسيته — بحبه، فلم يقبل ضيافة في غير بيته. وهناك الموقف الوسط الذي يمثلته محبوب، إنه ليس متديناً، ولكنه يردد مع أهل القرية الاسم الذي اختاره الشيخ الحنين للزين، فقد سماه "المبروك" وبشره بأنه سيتزوج أحسن بنت في القرية، إن محبوب غير متدين، ولكنه يخشي أن يعلن جحوده، إنه لا يطمئن إلي قلعه وشكّه، لأنه لا يعرف تماماً ما الذي يمكن أن يفعله هؤلاء المجاذيب أو الدراويش، فربما ألحقوا به أذي !!

هذه هي مستويات التعامل مع العقيدة، وهذا التقسيم يذكرنا بما صنعه طه حسين في كتابته لسيرته الذاتية في شكل روائي في كتاب "الأيام"، ولكن الطبيب صالح كان أكثر حرصاً على توحيد المعني في روايته إذ جعل من (الزين) عنصراً مؤثراً في هذا التحليل أو التشریح لمحاور المجتمع، وليس مجرد شخص يشاهد ويروي، كما كان "الصبي" في "الأيام".

٣- الجوانب الفنية :

لقد وضع الطبيب صالح نصب عينيه منذ السطر الأول أنه يكتب "رواية"، ولهذا حرص على تقنيات فن الرواية، وحاول أن يقدم عملاً متماسكاً إلي حد كبير. إن الخط الأساسي في صنع التماسك هو شخص الزين نفسه، فهي روايته، وكل الشخصيات التي استدعيت إلي الرواية، فإنما لأن لها به علاقة، سواء كانت

علاقات تجاذب وتوافق أو تنافر وصراع، كما أن حفل عرسه الذي اختتمت به الرواية حقق مشاركة عامة، وتوحدًا غير مسبوق لكل قطاعات ومحاور وشخصيات القرية، حتي القوز (البدو) المتباعدين عن القرية، حتي أهالي الجانب الآخر من النيل، حتي إمام المسجد، والمنبوذين .. حضروا جميعاً وشاركوا كل بوسيلته، في حفل يعلن انتصار البراءة، وقدرة الحب وحده على تخطي كل العقبات. لقد ترك الزين حفل عرسه واختفى، وقد ظنوا به الظنون، ولكنه كان موصولاً بمصدره، بمنبعه، بالشيخ الحنين (الدرويش) الذي ثوي في قبره وحيداً، خارج القرية، ذهب إليه يزوره ويبكي على قبره في مشهد خنامي مفعم بالروحية والصفاء. وهنا نقول إن مجرد ذكر اسم "الزين" وتحركه في صفحات أو فصول الرواية لا يعني أنها تحقق لها الوحدة والتماسك، إذ كان يمكن أن تجمع الشخصية، أو ينقطع تواصلها، أو تنتقل في الزمان والمكان. ولكن الزين الذي ظل في قريته (لم يغادرها إلا لزمن قصير قضاه في مستشفى مروي عقب ضربه بالفأس، وكان لهذا أثر إيجابي إذ عاد وقد ركب أسناناً صناعية فتحسن منظره) هذا ساعد الكاتب على أن يكون اتجاهه الغوص في أعماق المجتمع، والشخصيات، وتصوير الطبائع، وليس الأماكن.

ومن ناحية أخرى، فإنه لما كان "العرس" هو مفاجأة البداية، كخبر، ودهشة الختام، كمشهد وتصوير، فإن كل ما بين إعلان الخبر، وتجسيده في حفل عام، أي أن كل ما بين بداية الرواية وختامها، مشي في هذا الاتجاه، مع بعض الاستطراد الذي عرفناه في تحليل محاور المجتمع، فإنه لم يكن مطلوباً بقوة للمعرفة بالزين ذاته، وقد انعكس هذا على إيقاع الزمن في السرد، فقد أسرع، أو أبطأ، استجابة لرغبة الكاتب في التعريف بشخصياته (الأخرى) وطبائع القرية المتأصلة.

في أول عبارة في الرواية تطلق حليلة خبر عرس الزين متحرراً من قيد الزمن.

— "الزين مو داير يعرس" ؟ (ص ٥)

ولكن الطريفي — التلميذ — سيحدد الزمن بعد صفحة واحدة:

— "الزین ماش یعقدو له بعد بآکر" (ص ٦)

غير أن هذا التحديد سيظل معلقاً، بل يتم تجاهله، ليظهر أثره بعد ثمانين صفحة (ص ٨٧) فقد "جلس الطريفي جلسة في مقعده، بعد أن حدث الناظر بخبر عرس الزين". إن الزمن الخارجي (أو الموضوعي) لا يزيد عن بضع دقائق بين وقوف الطريفي يحدث الناظر بحوش المدرسة، وجلوسه بالفصل. فكيف انقضت هذه الصفحات من الناحية الزمنية؟ لقد تحرر الزمن من سيطرة اللحظة، ومن قبضة المكان سواء كان بيت آمنة، أو حوش المدرسة. وهكذا عاد الكاتب إلي ظروف ميلاد الزين، بل قبل هذا صور الزين نفسه في حركته وسلوكه اليومي المؤلف، وبعد حين يقول: "ومضي شهر" (ص ٢٦)، ثم حرر السياق من سطوة الأرقام المحددة، فيقول بعد صفحة واحدة: "استيقظت البلد يوماً" (ص ٢٧)، بل يتحرك في زمن مفتوح تماماً: "وفدت على الزين سنوات خصب" (ص ٢٧)، ثم يترائي له أن يعود إلي مشهد الصفحة الأولى، فيذكر أن "لم تصدق آمنة" (ص ٤١)، وحين يبدأ بتقديم شخصية "نعمة" فإنه يبدأ من طفولتها — كما فعل مع الزين — ويتعرض الزين لحادث العراك مع سيف الدين ويشج رأسه (ص ٦١) وبعد هذا الحادث بأعوام طويلة (ص ٧١) .. إلخ. وهذا يعني أن الكاتب الذي حرص على أن يكون الزمن الخارجي لا يزيد عن يومين، تحرك بزمن السرد في فضاءات مفتوحة على كل مراحل حياة الزين، ونعمة، مع انتقاء أحداث معينة هي الأكثر ارتباطاً بالعرس، وبالكشف عن طبيعة الشخصية. وهذا التحرر من سياق الزمن، والتحرك ما بين الماضي (الاسترجاع) والإشارة إلي ما سيكون (الاستباق) اكتسب الشكل الفني حيوية وحضوراً وتأثيراً أقوى مما لو كان يتدرج متدفقاً في تراتب منطقي محكوم بحركة الزمن الخارجي.

وقد حرص الكاتب على أن يقترب من اللهجة السودانية، أو لهجة الريف السوداني في مناطق الشمال خاصة، فهناك النداء للرجل (يا زول) وفنجان جبنة، "ولكين" بدل لكن، "وقسدت" بدلا من قصدت. ويتجاوز المفردات إلي بعض التراكيب مثل: الزين حبابه عشرة، الزين ود حلال. وتعني الزين شخصية يحبها الجميع، وهو ابن حلال ... أي الطيب!! كما كان حريصاً على

— القسم الثالث — الن —

تميز لغة النساء — كما فى لقاء أمنة وسعدية (ص ٤٢) — عن لغة الرجال. بل إن لغة الكلام تختلف حسب درجة التعليم (وهنا يمكن أن نراقب لغة إمام المسجد الذى يتعالى بتعلمه فى الأزهر) ولغة ناظر المدرسة.

لقد رعى الكاتب هذا الجانب اللغوى الذى يؤكد الخصوصية للبيئة المكانية للرواية، وقد أكسب هذا رواياته رواجاً وإعجاباً، لأنه لم يبالغ بالدرجة التى تجعل المتحدثين بلهجات عربية أخرى لا يتجاوبون مع الرواية نتيجة عدم الفهم أو استغلاق الدلالة (مع أنه توجد بعض العبارات التى تحتاج إلى استيضاح) حيث تولى السياق إضاءة المعنى بدرجة مناسبة. وهذا أعطى الرواية جواً من الواقعية التى تصل إلى حد التصور الفوتوغرافى بالنسبة لبعض المشاهد، كما فى هذا الاقتباس الذى نجده فى (ص ١١١ ، ١١٢) حيث يتداول (الرجال المتنفذين) فى القرية حديث العرس المرتقب :

"قال الزين : بت عمى ولا لأ؟ يروح يشوف له بت عم.

قال محجوب له بحزم : العقد يوم الخميس الجالى. بعد دا ما فيش

طرطشة ورقيص وكلام فاضى. سمعت ولا لأ؟

سكت الزين ...

وسأله الطاهر الرواس: منو القال لك؟ فقال الزين: هي نفسها

كلمتى... الخ.

والفوتوغرافية هنا لا تأتى من محاكاة لهجة الخطاب اليومى وحدها، بل

— أيضاً — من الاهتمام بالتفاصيل العادية، ووصف الحركات المصاحبة، والانفعالات، والإطار المشهدي للمجلس الذى يتميز بتلك الخصوصية السودانية الريفية المحببة.

ولابد أن نلنفت إلى طريقة الكاتب فى ذكر أسماء الشخصيات، إنهم لا

يبدون فرادى، بل مجاميع، وهو فى هذا يعكس واقع الحياة فى المجتمعات ذات الترابط القوى. والكاتب لا يقول — مثلاً — محجوب وجماعته، أو أصدقائه، إنه يذكرهم جميعاً، بأسمائهم كل مرة: محجوب، وعبد الحفيظ، وبكرى، وأحمد أبو إسماعيل، والطاهر الرواس، وحمد ودّ الرئيس..

— القسم الثالث — الفصل —

إنه بهذه الطريقة يبيث الوعي بالمكان، وليس بالشخصية فقط، لأن الرابط مكاني في الأساس وبمثل هذه الأساليب تقوي الجانب الفوتوغرافي، كما أن الرواية اقتحمت مطالب الأداء الحديث في فن الرواية حيث يكتسب "المكان" أهمية أولى في تشكيل الرواية. وفي هذا لا يتناقض قولنا إن "عرس الزين" رواية شخصية، مع القول بأنها، رواية مكانية في نفس الوقت، فالزین ابن المكان أكثر مما هو انعكاس لأي مؤثر آخر، وهذا نوع من خصوصية هذه الرواية الذي أكسبها أصالة وجاذبية واضحة.

مدرسة من المرقاب رواية بين التسجيل والتعليم

مقدمة :

صدرت رواية الأستاذ عبدالله خلف، عن مطابع دار الكشف ببيروت في كانون الثاني (يناير) عام ١٩٦٢، وهي تعدّ الرواية الكويتية الأولى. لقد سبقتها "آلام صديق" للأديب فرحان راشد الفرحان، وقد صدرت عام ١٩٥٠، ولكن "آلام صديق" تدخل في مصطلح الرواية من ناحية الموضوع أو المحتوى، لأنها تحكي قصة حب فاشل في الكويت، عملت الحواجز الطبقيّة علي قمعة، مما اضطر الفتى المحب إلي الهجرة إلي بلد آخر، عاش فيه قصة حب لفتاة تشبه محبوبته الكويتية في وطنه، ولكن حبه الثاني لم تكن نهايته أكثر توفيقاً من حبه الأول، لأن الفتى كان مشدوداً إلي ماضيه. هذا موضوع رواية، من ناحية الزمن، وتنوع الأماكن، وعدد الشخصيات، ووصف الأحداث، والعواطف، ولكن "الحجم" كان محدوداً جداً، لا يزيد عن خمسين صفحة تقريباً، وهذا لا يتماشى وشكل الرواية التي تتميز بالموضوع، كما تتميز بالحجم والشكل.

أما "مدرسة من المرقاب" فقد استوفت حجم الرواية (١٨٠ صفحة) وعلي الرغم من أنها - من حيث زمن السرد - تجري في عدة أيام، وهي تلك الأيام من آخر العام الدراسي التي أخذت فيها المدرسة "تجيبية" تقرأ من مذكراتها علي تلميذاتها في المدرسة، أوقاتاً - يفترض أنها



عبد الله
خلف
يستوحى
المرقاب

— القسم الثالث —

قليلة جداً أو قصيرة - متقطعة، فإن زمن القصة يختلف كثيراً عن زمن السرد. إن زمن القصة يوازي زمن عمر

هذه المدرسة تقريباً، لأنها تصور حياتها منذ الطفولة المبكرة، حيث يغيب والدها لعمله في البحر مدة طويلة، حتي إنها تنسي ملامحه، وتنسي أن لها أبا، وإلي أن أصبحت معلمة مدرسة، لها رأي في شؤون الوطن، وفي حياة المجتمع.

إن نقطة البداية في فهم هذه الرواية من الناحية الفنية أن "تقرأ" تاريخ صدورها بإمعان، ثم عنوانها، ثم مكان صدورها.

وقد عرفنا أنها صدرت عام ١٩٦٢، وهذه الفترة تمثل الحدّ الانتقالي الفاصل بين المجتمع القديم، في الكويت، والمجتمع الحديث، حيث تمّ إعلان الاستقلال (١٩٦١) وأجريت الانتخابات الأولى (١٩٦٢) بعد صدور الدستور، وتحولت الدوائر إلي وزارات.. أي أن "شكل" الدولة العصرية كان يعلن عن نفسه يوماً بعد يوم، وكذلك كان التغيّر في "شكل" المجتمع وعلاقات الناس، إذ بدأ التوسع في البناء للأحياء الجديدة خارج السور، وانتشر التعليم بما فيه تعليم البنات، كما ازدهرت التجارة، وعرف الناس السفر إلي الخارج ... إلخ.

هذا الانتقال من نظام وطباع اجتماعية (تقليدية) سائدة، إلي نظام وطباع جديدة، هو أهم ما يلفت نظر كاتب الرواية بصفة خاصة، بل إن تصوير هذا الانتقال أو التطور هو الذي ينشأ عليه فن الرواية من الأصل. فالروايات الأولى في كثير من الآداب العالمية، أبدعها مؤلفون شغلهم أمر مجتمعهم، وأزعجهم التغيّر السريع الذي فرض نفسه علي الحياة من حولهم، ولهذا تكون الروايات الأولى، مثل هذه الرواية: قسمة بين التسجيل والتعليم. فالتسجيل يهتم بوصف الأماكن، والأحياء، والنماذج أو الصور الإنسانية، والخصائص اللهجية.. إن الروائي يتحول إلي مصوّر بالكاميرا، يريد أن يثبت كل ما تراه عيناه قبل أن يزحف عليه زمن التغيّر، وقبل أن يغيب عن الذاكرة .. إنه نوع من الاعتزاز بالماضي، والانتماء إليه. وهذا واضح جداً في هذه الرواية.

أما التعليم — أو النزعة التعليمية — في الرواية، فتعني أن الكاتب، أو السارد / الراوي، لا يأخذ موقعاً محايداً يصف الأشياء، والأشخاص، والأحداث. إنه يفرض رأيه، فيصف هذه الأمور (الأشياء والأشخاص والأحداث) من وجهة نظره، ويلحق الوصف بإبداء الرأي، ويعقب علي إبداء الرأي باستخلاص الموعظة، وتوجيه النصائح. وهذا كثير جداً في رواية "مدرسة من المرقاب"، كما سنرى.

وحيث نستعيد عنوان الرواية سنجد فيه أمرين: تحديد المكان، وهو المرقاب، وهذا من نوع الحرص علي التسجيل ورسم صورة المكان قبل أن يكتسحه العمران الجديد الزاحف، و"مدرسة" الذي يعلن عن حضور "المرأة"، علي الغلاف، وفي صميم الموضوع، بل إن "المرأة" هي التي تحدد "الرؤية" أي وجهة النظر والهدف، لأن هذه المدرسة هي التي تتولي سرد حكايتها، وحكاية مجتمعها الكويتي. هذا مع أن المؤلف "رجل". وسنضع في آخر هذه الدراسة الأدبية بعض الملاحق أو الوثائق التي تمثل الصفحات الأخيرة من الرواية، وتتضمن تلخيصاً لموضوعها وأهدافها كما يراها المؤلف (عبد الله خلف) ويتحدث عن هذه المدرسة (نجيبة) علي أنها من صناعته، وتحمل وجهة نظره بذاتها، ويقدم للقراء وعدا بتأليف الجزء الثاني معتبراً أن هذا المطبوع هو مقدمة أو جزء أول، ولكن الجزء الثاني الموعود لم يصدر حتي بعد ما يقارب الأربعين عاماً منذ صدر الجزء الأول، وليس في هذا ما يفسد علينا تذوق الجزء الأول، وليس فيه ما ينتقص مجهود الكاتب، وكل ما هنالك أن تسارع إيقاع الحياة في الكويت، واتساع موجات التغيير والتحديث في المجتمع الكويتي لم يعد يكفيها جزء ثان أو ثالث .. إنها تحتاج إلي كثير من الأجزاء، لا يستطيع القيام بها كاتب واحد، وهذا ما يحدث الآن، ولذلك لابد أن نقرأ روايات إسماعيل فهد إسماعيل، ووليد الرقيب، وطالب الرفاعي، وليلي العثمان، وغيرهم (فضلاً عن كتاب القصة القصيرة) لنرى الصورة كاملة، أو أقرب إلي الشمول، فيما تصور من جوانب التغيير والتحديث.

القسم الثالث الكة

إن المرأة مهمة جداً بالنسبة لفن الرواية، والمرأة - في هذه القطاعات - أساس لا يمكن الغضّ منه أو تجاهله، بل إن التغيير والتطوير في النظام الاجتماعي يظهر علي "المرأة" قبل أي عنصر آخر، كما أن قضية المرأة تتشابك مع قضايا أخرى هي التي تثير الفكر وتلفت الاهتمام، مثل قضية العمل، والتعليم، والانتخاب، وحق اختيار الزوج، وحق توجيه الأبناء .. إلخ.

فليس من المصادفة أن الرواية العربية الأولى تحمل اسم امرأة، وهي رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل، وفي تاريخ الرواية الإنجليزية رواية "بامبلا" لرتشاردسون، وقضية المساواة بين الرجل والمرأة محور مهم في كل من هاتين الروايتين.

في "مدرسة من المرقاب" المرأة حاضرة مرتين: فهي التي تتولي التقديم، فأكثر الأحداث مروية بضمير المتكلم "أنا" أي هذه المدرسة: نجيبة. ولكنها لا تكتفي برواية الأحداث والمشاهدات، وإنما هي تحكي قصة حياتها، وحياة مجتمعها الكويتي، ما بين عصر الغوص وحتى تاريخ نشر الرواية.

أما ما يتعلق بمكان الطبع (بيروت) فيرشدنا إلي أن فن الرواية يرتبط بدرجة كبيرة بوجود المطبعة، والطبع في مدينة بعيدة يشعرا بصعوبة ذلك في الكويت. إننا نعرف أن هذا يحدث الآن، ولكن الأديب الكويتي حين يلجأ إلي الطبع الخارجي حالياً فإنه يريد أن يقدم أدبه إلي القارئ العربي خارج الكويت، يحرص علي أن يضع نفسه ضمن التيار العربي العام فيجاوز النشاط المحلي، إلي النشاط القومي والعالمي، وهذا لن يتيسر له لو ظل إبداعه في مكتبات الكويت وحدها.

الشكل الفني:

إن الشكل الفني هو أول ما يميز الرواية، قبل أن تتميز بموضوعها، وكذلك فإن أول ما يجتذب انتباه القارئ في الشكل، هو الحجم، أو عدد الصفحات، وقد أشرت إلي أن هذا الشرط متحقق في "مدرسة من المرقاب"، ولكن الحجم ليس كل شيء، بل ليس الأهم، لأن "الشكل الفني" يتجاوز مسألة

الحجم إلى طريقة تقديم السرد، وعلاقات الفصول أو الفقرات، وزمان الرواية ومكانها أو أماكنها، ومنظومة الشخصيات التي بها، واللغة أو اللهجة التي كتبت بها.

فبالنسبة لطريقة التقديم، التي تحدد إطار الرواية، فإن هذا يتحدد بالنظر إلى خطوات التدرج في الكتابة. لقد وضع السارد لروايته فهرساً، كالذي نجده في صدر أواخر المؤلفات العلمية، فكانه يقسمها إلى فصول، دون أن يذكر هذه الكلمة "فصل"، وإن كان بدأ الرواية بـ "تمهيد" وأنهاها بـ "الختام"، كما اختار لكل قسم (أو فصل) عنواناً (انظر الملحق الوثائقي رقم ٣)، بل إنه يسبق هذا الفهرس بفصل موجز يختار له عنواناً هو "محتوي الكتاب" يلخص فيه الدوافع والأفكار التي تضمنها هذا الجزء من الرواية، علي وعد صدور الجزء الثاني، ويذكر حواراً حدث بينه هو المؤلف (وليس السارد داخل الرواية) وبين بعض المهتمين، وأبدوا له بعض الملاحظات، مما يدل علي أنهم قرؤوا الرواية مخطوطة قبل طبعها، وهو يرد عليهم ويبيّن وجهة نظره.

وفي هذا التقسيم، واختيار عناوين الفصول، والتلخيص في الختام (بعد التمهيد في صدر الرواية) كل هذا دل علي أن الكاتب اهتم بالجانب الفكري، بالقضايا التي يثيرها في روايته، أكثر مما اهتم أو فكر في طريقة صياغتها. وهذا ما سنشرحه حين نعرض لمحتوي الرواية، والقضايا المثارة بها.

إن الشكل العام للرواية أنها كتبت في "مذكرات" فهذه المدرسة، وجدت ذريعة في زمن ما بين انتهاء مقررات الدراسة، وانتظار موعد الامتحان، فكانت تراجع مع تلميذاتها الدروس المعهود بها إليها، وبين حين وآخر تخرج دفترًا سجلت به ذكريات ومشاهدات تبدأ بزمن الطفولة الباكّة، في ظل المجتمع القديم التقليدي، بكل ما كان يظله من أمان، وحرمان معاً، ويزحف الزمن لنعرف كيف تعلمت، وكيف تغيرت أوضاع الأسرة. ابتداءً من الأب الذي هجر دنيا البحر، واستفاد من الثمنين، واشتغل بالتجارة، وتزوج فتاة في عمر ابنته .. مما يجعل نجيبة تنقم علي الحياة الجديدة، وتفضل عليها عالمها

القديم، وإن كانت لا تعادي التطور في ذاته، فالتقدم مطلوب، وتحديث الحياة ضرورة، ولكن انفلات الأخلاق، والتكبر للقيم يفسد كل شيء.

هكذا كان دفتر نجبية، أو مذكراتها، هو الذي يقود الحدث، ويختار من أمور الحياة الفردية (بالنسبة لها ولبعض من تؤثر من تلميذاتها) وأمور الحياة العامة (المجتمع الكويتي) ما تراه جديراً بأن تحكيه لتلميذاتها. وفي هذه المذكرات سيطرت نزعة "الحكي" والرواية بصيغة الماضي، في تتابع لا يتوقف أو يتداخل مع شيء من الحوار إلا في القليل النادر، وهذا أثر سلبي على التشويق في الرواية، لأن "الصوت الواحد" بطبيعته يؤدي إلى إضعاف الشعور بالحركة، وجدلية التفكير، والقدرة على "الموضوعية" التي لا تستقر إلا بعد عرض وجهات النظر المختلفة. وهذا لا يعني أن تتحول "الرواية" إلى معرض للأفكار والمناقشات الفكرية، وإنما يعني ضرورة الحرص على تعدد الأصوات، أي وجود شخصيات مختلفة، أو يختلف بعضها عن بعض في النوع (ذكر / أنثى) والعمر (أطفال / شباب / كهول) والنشاط العملي (تجار / عمال / متقنين .. إلخ) والمستوي الاجتماعي (أثرياء / كادحين .. إلخ) فهذا يجعل الرواية صورة موضوعية للمجتمع الذي تتحدث عنه، ويثبت فيها الحيوية والتشويق.

ولكي ننصف المؤلف (عبد الله خلف) نقول إن الرواية أشارت إلى كل هؤلاء تقريباً، الأطفال والكهول، والفقراء والأغنياء، وحتى سفهاء تضييع الثروات .. والمتقنين .. ولكن أحداً من هؤلاء لم يحضر بنفسه، لم يتكلم عن تجربته، لم يصور الحياة كما يراها، إنهم جميعاً قد حضروا من خلال مذكرات هذه المدرسة، فهي التي تتحدث نيابة عنهم، وتصورهم كما تراهم هي .. وتحكم على تصرفاتهم من منظورها الأخلاقي .. وهذا هو معني أنه ليس في الرواية غير صوت واحد.

إن المؤلف المبتدئ - عادة - يفضل شكل المذكرات، أو اليوميات، أو الاعترافات؛ أي: السياق الذي يستقل فيه كل فصل بموضوع، لأن هذا يريحه من التفكير في طريقة يربط بها بين أول الرواية ومراحلها حتي آخرها من خلال "قضية محددة" لأن الرابط الوحيد في حالة المذكرات وما يشبهها هو

شخص المتكلم فقط. وهذا المتكلم ينتقل بين الموضوعات والقضايا كما يشاء، ودون أن يكشف لنا عن الخطة التي يسير عليها في حديثه.

وكذلك يفضل المؤلف المبتدئ شكل المذكرات لأنها تيسر له إبلاغ رسالته العظيمة التهذيبية التي يحرص عليها، أكثر من حرصه علي مراعاة أصول الكتابة الروائية، وضرورة أن يبذل جهده في اكتشاف وسائل فنية تزيد جرعة التشويق في روايته.

وهنا نلاحظ مسألة مهمة، وهي أن المؤلف لم "يستسلم" لفن المذكرات ويكتفي بتقليب صفحات ما كتبه المدرسة نجبية، ويقف "هو" متفرجا. لقد كتب تمهيدا مستقلا (ص ٧) وصف فيه مجلس هذه المدرسة، والكراسة التي دونت بها مذكراتها منذ زمن، ووصف المدرسة نفسها، وأنها نموذج للجمال الوطني (الكويتي) كما سيذكر - فيما بعد - أنها تمثل كل بنات البلد (ص ٦٨) وفي نهاية هذا التمهيد تبدأ المدرسة حديثها إلي تلميذاتها وتقرر أن ما كتبه "خير ما أقدمه لكن في هذه الأيام التي سيعقبها الفراق المر المصني بعد أن قضيت معكن أربعة أعوام كاملة" (ص ١٠). إنها تختتم هذا التمهيد بإعلان أن هذه "قصة حياتي".

ولأنها قصة حياتها فقد كانت الحلقة الأولى عن الطفولة. ونعرف من السياق أنها تكتب عن طفولتها من موقعها الحالي، أي كما تري هذه الطفولة بعد أن كبرت، لأنها تصف الأشياء بمنطق الوعي والخبرة. وهذا يوجه نقدا لمنظر الأوراق القديمة (التي تشبه المخطوطات) التي نقرأ منها. إن نجبية ليست متقدمة في العمر، وإذا افترض أنها تحكي عام نشر الرواية، فإنها لم يكن مضي علي تخرجها عشرة أعوام !!

إن هذا الفصل الأول بعنوان: "من غير أب" (ص ١١-٢٢) تبدو المدرسة وتتهيه دون تدخل، وكذلك تبدأ الفصل الثاني: "قصة تعليمي" (ص ٢٥-٣١) ولكن الأسطر الأخيرة في هذا الفصل الثاني من صنع شخص آخر، إذ يقول: "وهنا انفرجت شفتا كل طالبة عن ابتسامة تدل علي المتعة والانشراح،

القسم الثالث

وكان فيلما رائعا انتهى بقيام المدرسة، وأبدت كل واحدة ارتياحها ورغبتها في تكملة القصة في الحصة القادمة.. وخرجت المدرسة، والطالبات، لقضاء الفرصة الأخيرة".

هذا المقطع - كما هو واضح - ليس مما كتب في المذكرات، ولا تنتمي إلي زمانها، إنه يصف "هذه اللحظة" التي جلست فيها المدرسة تحكي، ثم تنصرف.

وهذا يؤدي إلي أن:

١- للسرد روايتين: الأول هو المؤلف الذي يكتب بضمير الغائب، فيقول: ذهبت، وخرجت، وابتسمت .. وهو ضمير العليم بكل شيء، أي يعرف كل ما يجري، ولكنه لا يشارك فيه، وهذا سبب إطلاق مصطلح: ضمير الغائب العارف بأسرار الرواية. الراوي الآخر هو المدرسة، التي تستخدم ضمير المتكلم (الحاضر) "أنا"، وهذه الطريقة في تقديم أحداث الرواية محددة بأن الراوي لن يذكر من الحوادث إلا ما يكون له مشاركة وحضور فيه، وإلا فإنه لن يستطيع أن يبرر لنا كيف عرف هذه المعلومات دون أن تكون له مشاركة فيها؟ وقد احتاطت المدرسة لهذا الجانب فكانت - في حالات قليلة - تشير إلي تلميذة معينة، أو صديقة قديمة، أو مقالة في صحيفة، لكي توسع من دائرة المشاهدة التي تتجاوز حضورها الشخصي ولا ترتبط به ارتباطاً حتمياً.

٢- وللرواية زمان كذلك، فالزمن الحاضر يرتبط بالرواية الغائب العليم بكل شيء، إنه يصف دخول المدرسة، وانصرافها، وما إذا كانت طالبة تقاطعها بكلمة أو تمازجها بحركة .. إلخ. أي أن "الحضور" يرتبط بضمير الغائب. أما ما تقرأه المدرسة من صفحات مذكراتها فيصور زما آخر قد مضى، قد يكون ماضيا قديما - نسبيا - مر عليه عشرون عاما، وقد يكون العام الفاتت .. ولكنه الماضي .. وهذا هو معني أن زمن السرد غير زمن

القصة .. فالقصة، أي الحكاية، تنتمي إلى الماضي، أما تشكيلها، وترتيب فقراتها فينتهي إلى الزمن الحاضر.

المحتوي بين التسجيل والتعليم:

لقد انصبَّ اهتمام الكاتب علي قضية التحديث واكتساح الطابع العصري لمظاهر الحياة القديمة، المميّزة للكويت، سواء في الجوانب العمرانية، أم في الجوانب السلوكية والأخلاقية. وقد تجسّد اهتمامه بالجانب العمراني في أنه سجل أسماء الشوارع والأحياء، والمسافات، والاتجاهات، وكأنه يريد أن يحتفظ لها بصورة "كتابية" تتجاوز صورة "الكاميرا" في مجال البقاء.

إن المدرسة تنتمي إلى مكان: "المرقاب" وهو أحد أقسام المدينة القديمة داخل السور (الشرق والقبلة والمرقاب) واختياره للمرقاب لأن التسمية لا تحدث اضطراباً في الدلالة، فلو قال: مدرسة من الشرق، فربما فهم قارئ أنه الشرق العربي، أو الشرق الذي تدخل فيه اليابان مثلاً .. وكذلك "القبلة" وقد تقرأ محرفة، أو توحى بالمعنى الديني. إنه يريد: مدرسة من الكويت (بكل ما يعنيه الوطن) فكانت "المرقاب" أكثر طواعية ويسراً في القراءة .. وطرافة كذلك لأن مادة: (رق ب) تعني الرقبة، والمراقبة، والرقابة .. وكلها تدل علي قدر من التحكم والأهمية. وليست أحياء الكويت الرئيسية وحدها هي المذكورة، فهناك سكة عنزة، والجابرية (حيث كان السجن القديم)، وشارع دسمان، وحي الرزاقة، وحي الميدان، والفيحاء، والقادسية، والنقرة، وحولي، والسمالية، ومدرسة صلاح الدين وضجيجها وصفارات معلمي الألعاب فيها، التي تفسد علي "نجيبة" رغبتها الطاغية في الحديث إلي تلميذاتها..

وتتجاوز الرغبة في التسجيل أسماء الأماكن في المدينة، وما حدث من توسع بإنشاء أحياء جديدة، وإنما وصف طبائع الحياة والأخلاق واللهجة كذلك: مثل الحوطة (ص ٥٠) وهواء الكوس (ص ٦٠) والبوشية (ص ٦٤) والمستشفى الأمريكي وعدم اطمئنان الناس إليه حتي تمت معالجة الحصان به (ص ٩٦) والإشارة إلي فتح أول مدرسة للبنات عام ١٩٣٧ (ص ٢٥) ووصف

— القسم الثالث — الكاتب —

طريقة توزيع المياه، وشهرة ماء النقرة خاصة (ص ١٤) وطريقة الكويتيين في الطحن وإعداد الطعام وأنواعه (ص ١٤٠ - ١٤١) في كل هذه الأمور تطغي رغبة التسجيل، التي تنبعث من عاطفة وطنية جارفة تهيب للكاتب أن هذه الأشياء البسيطة مهمة جداً، ومعه كل الحق - فنياً ونفسياً - فقد لا نشعر نحن الآن بضرورة أن نعرفها، لقربنا منها، أو لأن صورها لا تزال حاضرة في أخيالة آبائنا وأجدادنا، ولكن الأمر لابد سيختلف كثيراً بعد نصف قرن علي الأكثر، ولهذا ستكون لهذه الرواية دلالة وثائقية، تنافس أهميتها الفنية.

يمتزج التسجيل الذي يعتمد علي وصف الأماكن والأفعال، وتحديد أسمائها، بنزعة التوثيق، وسنري كيف يتحرك التسجيل والتوثيق معا في اتجاه "التعليم" وهو أحد الأهداف المهمة عند الكاتب.

وقد رأينا من التوثيق ما يتصل بإنشاء أول مدرسة بنات، وأول مدرسة عراقية جاءت لتعليم بنات الكويت وتركت أثراً جميلاً، وما يتصل بالمستشفى الأمريكي، ويدخل في هذا ذكر مقالين كتبتهما الأديب فاضل خلف (ص ٧٩) ونشرهما في مجلة "الشعب" التي كان يصدرها خالد خلف (وهما شقيقا المؤلف) وقد جاء ذكر البحث في طرحه المهتم جداً بقضية كانت ساخنة في تلك الفترة، وهي قضية السفور والحجاب، والكاتب متحمس للسفور، مطمئن لآثاره الأخلاقية والنفسية، ولا يري فيه ما يري غيره من احتمالات الانحراف بالحجاب، غير أنه يسند الإشارة إلي مقالتي فاضل خلف، ومجلة خالد خلف إلي إحدي الطالبات في الفصل: وبالطبع فإن رأي الباحث (فاضل خلف) في الحجاب يتطابق ورأي الكاتب (عبد الله خلف) في الموضوع نفسه، فليس من غرابة في إدخال المقاليتين في سياق الرواية، فهذا يدخل من باب أن الطابع المقالي الإنشائي يغلب علي الأسلوب في كل مراحلها، حيث تراجع الحوار إلي الحد الأدنى.

إن التعليم، والتوجيه السلوكي والأخلاقي، والوعظ هو "الهدف" الذي من أجله تم التخطيط للرواية، وقراءة عناوين الفصول تدل على هذا، ومحتوي هذه الفصول يضعنا أمام مزيد من الأدلة. والرواية تعظ، وتعلم، وتوجه .. في كل شيء .. فليس الحجاب إلا إحدي القضايا المهمة التي تناولتها الرواية في أكثر

القسم الثالث الكتاب

من مكان، وعلى أكثر من مستوي (انظر ص: ٦٩-٧٩)، ويعود إليه مرة أخرى ليس كقضية موضوعية اجتماعية، بل كقضية أسرية تتعلق بهذه المدرسة تحديدا (ص ١٢٣) فإلي قضية الحجاب:

سلبيات التثمين وسلوكيات من رشهم النفط (ص ٥٠) و(ص ١٤٥) الدعوة إلي تحديد النسل، ومشكلات زواج الأقارب (ص ١٢٩). ضرورة نبذ الكلمات الأجنبية (ص ٤٠) حيث رفض مصطلح (الأبله) للمدرسة.

ضرورة نبذ الكلمات التطبيقية (ص ٦٧ حيث رفض استعمال كلمة "الفراشة") تحديث أساليب الحياة داخل البيت، وخصوصا ما يؤكد العلاقات الأسرية فلا يكون "الرجال بروح والنساء بروح" (ص ١٥٧).

ومن التعليم اهتمام هذه المدرسة (التي تنطق بصوت المؤلف) بتوضيح جذور الأفكار وشرح قوانين الحضارة، من مثل:

أفلاطون ومدينته الفاضلة (ص ١٠٩)

مفهوم الضمير كما تحدده الفلسفة (ص ١١٣)

تطور مفهوم العبادة (ص ١١٩)

العلاقة بين الثقافة والمرض النفسي (ص ١٢١)

معني المرافقة (ص ١٦٤)

الآثار التربوية السلبية لتفضيل الولد الذكر، علي الأنثي في الأسرة (ص ١٧١). هذه بعض إشارات لمرتكزات الفكر والثقافة في "مدرسة من المراقب" تلك الرواية المهمة في وضع علامة بارزة علي مسيرة فنون النثر في الأدب الكويتي، التي تأخرت كثيرا عن الشعر، ولكنها حين بدأت أخذت اتجاها جادا شديد التواصل مع المجتمع، شديد الاهتمام بالمستقبل.

ولقد تضمنت الرواية في سياقها بعض "قصص" تبدو عابرة، وكأنها صفحة محكية بالمناسبة، ولكنها من الناحية الفنية ذات جودة خاصة، مثل تلك الفتاة التي وصفت بأنها مجنونة، أو ذات طبع خاص، وكيف أحببتها المدرسة وكشفت من خلالها عالما من الحساسية والصدق والنبيل، وكان أسلوب العرض في هذه القصة، أو مع هذه الشخصية رمزيا شعريا نادرا (ص ١٠٠) وكذلك

— القسم الثالث ————— الكتاب —————

قصة التثمين (ص ١٤٥) وقصة زواج الأقارب (ص ١٢٩) فهذه المواضيع تتميز بالحيوية والخصوصية التي تجعل منها قصصاً (قصيرة) قائمة بذاتها.

ثم نراقب ذلك الحنين الرومانسي الجارف المتعاطف مع الماضي (برغم هذا القسم من الرواية الذي يضع له عنواناً: العقل والمنطق فوق القلب والعاطفة) لقد كان الكاتب مع عواطفه، مع كويت ما قبل النفط، مع عصر راعي الماي (ص ١٣) والكندر (ص ١٤) وماي النفرة وماي السد (ص ١٤) حتي الطرار (ص ١٥) والشاوي (ص ٢٩) واليوم الطيار (ص ٢٠) الذي تألم كثيراً - أو تألمت نجيبة نيابة عنه وسجلت اليوم الحزين الذي تم بيعه فيه.

إن الإنسان ليس نباتاً مائياً يرسل جذوره يلعب بها التيار، إنه "شجرة" أرضية، تعيش بالجذور، وبالتربة الصالحة، تتطلع إلي الأعلى، ولكنها تبدأ من تراب .. وهذه الرواية تؤكد هذا المعني (الإنساني) في رصدها لأهم وأخطر مراحل التحول في الحياة الاجتماعية، في الكويت.

ملاحق وثائقية من الرواية

الملحق الأول

ختم الرواية، ويكتب بلسان السارد الغائب، يعتذر فيه عن السارد الحاضر (المدرسة) ويعد بالجزء الثاني المنتظر، ويرسل نصائحه بشكل مباشر، مؤكدا أهمية العفة الأخلاقية.

الملحق الثاني

وفيه يلخص الكاتب موضوع الرواية، وأهم ما طرح من قضايا اجتماعية، ويشير إلى أن هناك من ناقشه رافضا توقعه حيث توقف الجزء الأول، وردّ علي هذا.

الملحق الثالث

علي غير عادة فن الرواية يضع الكاتب لروايته "فهرساً" ولكنه يتجنب هذه الكلمة التي يشعر بغرابتها علي أساليب الإخراج الفني للروايات، ولهذا يختار لها عنوانا عاما هو "في الكتاب".

ويلاحظ أن بعض الفصول لم تقف عند العنوان الكبير في أول الفصل، بل تضمنت عنوانا داخليا أيضاً. انظر ص (١٠٨).

الملحق الأول

الختام

هذا ما سمح به الوقت فقدمت لطالباتها فيه شيئاً من مذكرات حياتها. من بيئتها الكويتية ومن حياتها، وتكلمت عن الصراع القائم بين الجهل والثقافة والتقاليد التي تحول بين المتقدمين الذين ينشدون الحياة الجديدة وبين غاياتهم وأهدافهم. والآن وقد ذهب الوقت وقرب الامتحان فلا يسعها إلا أن تختتم مذكراتها إلي الحد الذي وقفت عنده. ولكن ما زال الكثير في طيات الدفتر الكبير الذي تحمله لم تمسه ... وهل لها عودة في ذلك فتنتم الجزء الكبير المتبقي منه؟؟

ولكن كيف، وهذه طالبات السنة النهائية. كيف تنتم ذلك وهن خارجات؟ .. لا إن ذلك سيتم بعد الامتحان، وذلك في الوداع الأخير ... أما أنا يا عزيزي القارئ فأقدم لك هذا الجزء الآن وبعد ذلك أقدم لك الجزء الأكبر، الجزء الثاني، الذي كان الجزء الأول عبارة عن مقدمة له وتمهيداً لدخول القصة التي تنتهي بزواج واقتدي بكل كتاب أنزله علي عباده. وإحاول أن أهتدي إلي كل خيرة أراها.

ولهذا أقول لإخواني إن عدم الإقبال علي الزواج فضيلة ومكرمة إذا كان المرء ما يزال يفكر في اقتراف الآثام والجرائم، وأنني لا أعاتب من ينكب علي اللهو وهو أعزب، ولا أقول له كف عن ذلك، بل ربما أشجعه، ولكني اعتبره مجرماً أثماً إذا جاء ذلك بعد أن يقترن بشريكة حياته أو تقترن بشريك حياتها. يجب أن يغير المرء مجري حياته بعد الزواج، وكل هذا الحديث عن فلسفة الزواج والحب وما إلي ذلك سيأتي في الجزء الثاني من كتاب مدرسة من المرقاب وذلك عن قريب بإذن الله. والله ولي التوفيق.

عبد الله خلف

الملحق الثاني

محتوي الكتاب

هذه مذكرات في قصة بدأتها أولاً بالتحدث عن نشأتي في البيت الكويتي القديم بين عائلة لا تعرف أباً لها وذلك بحكم الحياة المعيشية آنذاك. وتحدثت عن متاعب الأم وكيف كانت هي الحاملة كل أعباء الأسرة بين الفقر ومولداته. وتكلمت عن الفراغ الذي كان يتركه الأب في المنزل أثناء خروجه وأثر هذا الفراغ في نفوس أفراد العائلة، حتي انتهت حياة البحر ورست فوق الشاطئ وأخذ الأب يعمل داخل المدينة. وبعد ذلك أتت المادة والثروة المفاجئة وغير مجري حياة الفرد وتقلب الأحوال علي أعقابها. وحدث الانهيار الاجتماعي الذي تسببه كل ثورة، وهذه المادة وانبتاق النفط ثورة صناعية لا تختلف عن الثورة الصناعية التي حدثت في أوروبا .. وحدث الانهيار. وعلينا بعد أن هدأت عواصف هذه الثورة أن نحمل كل الأنقاض ونبني مجتمعنا بناء صحيحاً وقوياً علي أسس متينة قوية. ولكي اشرح هذا الانهيار أو الزلزال الذي حدث، علي أن أتكلم عن كل المؤثرات التي تقف في حياة الإنسان. وأخص في هذا الحديث التكلّم عن الشباب والمرأة الكويتية بصورة خاصة. وذهبت وتحدثت عن الحجاب وعن أشياء خالها الكثير أنها بعيدة عن صلب القصة، فأقول له إن كل هذا ما هو إلا مؤثرات حدثت وهي التي غيرت مجري حياتي، فلا بد من التحدث عنها. وأن جميع الذي فات من هذه المذكرات لا أعتبرها إلا مقدمة لكتاب، وهذا الذي أريده أن يكون، يكون الذي تحدثت عنه جزءاً خاصاً علي أن يتممه جزء آخر. واتضح لي مؤخراً أن زميلاً أخذ هذه المذكرات وحدثني قائلاً:

يسرني أن أقدم إلي القراء الكرام هذا الكتاب الجديد من نوعه، كتاب يتكلم بلسان المرأة الكويتية ويحلل أفكارها وآراءها، وإني أجد أن تجمع كل هذه المذكرات في مجلد واحد ولكن المجال لا يتسع، ولهذا قررت أن أجول بالقارئ أولاً من بداية حياة الأسرة الكويتية القديمة إلي الحياة الجديدة وسيري في هذه الجولة قصة طويلة بدأت في الارتكاز علي شخصية معينة ثم بعدت

إلي التحدث عن صور مختلفة في البيئة الكويتية، حتي أن الكتاب كاد أن ينتهي وهو يتساءل عن العودة إلي الشطر الثاني من حياة هذه المرأة أو هذه الفتاة، ماذا عملت بعد ذلك وما هو العمل الذي حققته للوطن بعد ذلك، وكيف صارت حياتها بعد ذلك؟ هل كوّنت أسرة لها؟ هل لها شأن خاص في حياتها العائلية. إنك - ويقصدني هنا - لم تحدثنا عن شؤونها الخاصة كما اعتدنا مشاهدتها في معظم القصص. فأقول: إن ذلك سأسير إليه في النصف الثاني من هذا الإطار، أي في الجزء الآخر من هذا الكتاب، وستتكلّم عن فلسفتها في الحياة ورأيها عن الزواج. أما أنا فأقول لك أيها القارئ الكريم إن الشاب الآن بعد أن نضج وتفهم الأمور أخذ يتطلع إلي المستقبل غير نظرته الأولى التي كانت مركزة علي الزواج فقط، إن الزواج ما هو إلا عنصر من عناصر عديدة في حياة الإنسان، هناك العلم الذي هو أفضل من الزواج، والذي لا بد منه، فلا حياة دون العلم. واني شخصياً إن لم أر أساساً قوياً ترتكز عليه الحياة الزوجية فأفضل التضحية وعدم الإقبال علي هذا الأمر ... الزواج شيء رفيع له قدسيته، وإن لم يبن علي أساس قويم فسيكون مصيره الانهيار. والانهيار هذا أي الطلاق في نظري ما هو إلا جريمة إنسانية كبيرة أشد من أي جريمة، وجريمة اللص أو الخائن أو المخرب تهون وتصغر أمام هذه الجريمة النكراء التي تشنت أفراد العائلة وتقطع أواصر الحنان والمودة في بناء المجتمع. وكذلك الطلاق الغير مباشر [كذا] هو أيضاً في نظري جناية كبيرة إن لم تكن جريمة. وما دمت والله الحمد مسلماً، والإسلام يحترم كل الأديان ولا ينكرها، فأني أفخر بالإنجيل الذي ورد فيه التحريم علي تعدد الزوجات وخلق في من يؤيد هذه الفكرة روح التضحية والإخلاص. وليس معني هذا إنني أحمل علي شيء في ديني أبداً. ولكني كما قلت إنني أخذ ما يطيب لي من كل كتاب سماوي، وما هذه الكتب إلا هداية من الله إلي عباده، وأنا عبد له، بالإضافة علي إسمي الصريح الذي يؤكد أنني عبد الله فأني أتقرب.

— القسم الثالث —
المجلد الثالث

صفحة	في الكتاب
٥	- الإهداء
١١	١ - من غير أب
٢٥	٢ - قصة تعليمي (تعليم المدرّسة)
٣٣	٣ - انتهاء حياة البحر
٤٠	٤ - أبله .. نجيبة
٤٧	٥ - الثروة المفاجئة
٥٩	٦ - الواجب .. والواقع
٦٧	٧ - قصة الحجاب
٩١	٨ - الفيلسوفة الصغيرة
١١٥	٩ - العقل والمنطق فوق القلب والعاطفة
١٢١	١٠ - أمراض النفس
١٣٩	١١ - الكويت قبل النفط وبعده
١٥١	١٢ - إن شاء الله... والغنيمة
١٦٣	١٣ - عهد الطيش
١٧٥	١٤ - الختام
١٧٧	١٥ - محتوى الكتاب
١٨١	١٦ - في الكتاب



رواية فرسان الصمت

خلود عبد
المحسن
الشارخ

لا يزال فن الأدب يعطي نبوءاته وإنذاراته الدالة، التي تستدعي قراءة اجتماعية وأخلاقية واعية. هذا ما قررته في نفسي حين انتهيت من قراءة رواية (صافية) لقلم جديد لم يسبق لي التعرف علي صاحبتة أو متابعة جهدها في مضمار التأليف، وهي خلود عبد المحسن الشارخ، أما عنوان روايتها الطريفة فهو: "فرسان الصمت".

لقد طرحت الرواية علي ذهني أسئلة كثيرة، وقد يثير العنوان تساؤلاته أيضاً، فكيف يكون للصمت فرسانه، والفروسية سلوك وعمل وفكر؟ وهذا جانب في الرواية سنعود إليه، ولكن السؤال الأساسي هو أن موضوع الرواية صراع بين أفراد أسرة واحدة حول المال والثروة، ولمن تكون حيازة القوة والسطوة التي عمادها المادة؟ وهل باستطاعة القوة المادية أن تكون صانعة للسعادة، أو بديلاً للسعادة؟ هذه القضية بذاتها حين تشغل كاتبة كويتية تنتمي إلي مجتمع لا يزال يوصف بأنه مجتمع الوفرة، والكماليات التي تصل به حد الرفاهية، فإن هذا الموضوع يعطي دالتين متعاكستين: أن هذا المجتمع غير مطمئن إلي حياته المرفهة، ويرى أنها لم تحقق له الشعور بالأمان والسعادة، ولهذا فإنه يدخل - مع نفسه - في صراعات تتجاذب أطراف الثروة وتستخدم كل سلاح بالحق أو بالباطل لتحوز هذه الثروة، بحثاً عن القوة التي تعطي الشعور بالأمان.. وهذا مؤشر سلبي، يدل علي عدم وضوح الرؤية، واضطراب القيم والمفاهيم، ويدل - في النهاية - علي أننا نعيش في مرحلة أزمة، لا بد أن نبحث عن حلول معقولة ومأمونة لكل أنواع المعاناة التي تؤرق لبالينا وتفسد علينا

أيامنا وتعصف بعلاقاتنا الطبيعية الفطرية. أما المؤشر الآخر، المعاكس، الإيجابي، فهو أن نشوب الصراع في الرواية لم يكن بين فريقين من الأشرار، لم تكن رواية "فرسان الصمت"، مباراة بين أسلوبين يهدف كل منهما إلى الغلبة والسطوة والقهر للآخر، لقد كانت "مواجهة" أو "مفاضلة" بين الفطرة الإنسانية كما خلقها الله، تحفظ وتصون ود الأرحام، وترضي أن تكون مغلوطة مطمئنة، علي أن تكون غالبة متوجسة، وبين الانحراف بالطبيعة البشرية إلي طباع الحيوان المفترس، حياة الغدر، والوقية، ومص الدماء.

لقد اختارت خلود عبد المحسن الشارخ لروايتها أن تجري في إطار أسرة، بل أسرة صغيرة العدد، واختارت للصراع أن ينشب بين أخوين لأم: راشد - الأخ الأكبر - الذي ولد لأب فقير، تخلي عن رعايته إذ مات وراشد طفل، وفهد - الأخ الأصغر - ابن التاجر الثري العجوز الذي بسط حمايته علي ابن زوجته - راشد - وأسلمه مقاليد ثروته، وحين جاء زمن رحيله أودع في يده كل ثروته فهو يراه أميناً علي أخيه. ولم يكن راشد أميناً ولا راشداً في عمله. لقد امتلأ قلبه بالحق علي أخيه الأصغر "فهد" إذ يراه بعين المستقبل وقد ورث كل شيء، ليكون راشد - في النهاية - صفر اليدين، وهكذا قرر أن يقلب ميزان العدل، وميزان الفطرة، وميزان العرف، فيتعقب عواطف أخيه ورغباته، كما يتعقب عقاراته وأمواله، فيتقدم راشد لخطبة الفتاة التي مال إليها قلب أخيه، ويستزوجها، ويبيع ممتلكات أخيه بالتوكيل الذي يحمله، بيعاً صورياً، ثم يشتريها لنفسه، فلا يبقى لهذا الأخ غير راتبه المحدود، ثم يتمادي في شره، فلا تهدأ نفسه حتي يخدع أمه ويستولي علي أوراق ملكية البيت الذي لم ترث من زوجها الثري سواه، ولكن هذا الراشد لا يريد أن يبقى لفهد ما يمكن أن يجمع بينهما، أو يجعله صاحب حق في زيارة، أمهما المشتركة، وقد كان.

إن الأدبية خلود، التي تقدم إلي القارئ هذه الرواية، التي أرحج أنها روايتها الأولى، قد اختارت حكاية بسيطة، مألوفة، ولكنها ليست حكاية ساذجة، البساطة تدل علي الموهبة، وأشهر وأجمل الروايات تقوم علي حكايات بسيطة مألوفة، ولكنها تحمل تحليلات تدل علي العمق، والمعرفة بأسرار النفس

الإنسانية. هنا لا أستطيع أن أقول إن "فرسان الصمت" فيها تحليلات عميقة، ولكنها تدل علي كثير من الخبرة بالنفوس وأخلاق الناس، وأعتقد أن هذا فيه ما يكفي كمحاولة أولي مبكرة، لكاتبة روائية، ونحن نعرف - ولا مجال لتزييف الحقائق (العربية) - أن مجالات الكتابة الممكنة للمرأة أقل بكثير من المجالات الممكنة للكاتب الرجل، فإذا كانت النيات لا يطلع عليها غير الخالق سبحانه وتعالى، وإذا كانت المشاعر الخاصة نتيجة الفطرة والموروثات النفسية، والظروف الاجتماعية. فإن المجتمع (الذكوري) لا يتعامل علي هذا الأساس، إنه يتدخل في كل شيء، ويتأول، ويفترض، ويسيء الظن والتفسير .. إلخ، ولهذا يستطيع الكاتب أن يكتب رواية صريحة (أو بعبارة أخرى: مكشوفة أو بعبارة ثالثة جنسية) ولكن الكاتبة الأنثي تجد حرجا شديدا، أو لا تستطيع علي الإطلاق، وكذلك يكتب الرجل رواية "اعترافية"، أو بأسلوب الاعتراف، ولكن المرأة لا تستطيع، لأن القراء سيرفضون منهج الحداثة الذي يفصل بين السارد، وبطل السرد، حتي لو كانت الرواية مقدمة بأسلوب "ضمير المتكلم"، فقد تعود القارئ العربي علي اعتبار الكتابة الأدبية صادرة عن الكاتب مباشرة معبرة عن ذاته .. وهكذا - أعتقد - أنه لم يكن أمام خلود عبد المحسن الشارخ إلا أن تتركب هذه الحكاية، التي بذلت جهدا طيبا في أن تكون ذات أبعاد أخلاقية، وأن تكون - بدرجة ما - جديدة، حتي مع كونها حكاية مألوفة. وأوضح ما أقصده بالإشارة إلي أنها جعلت الصراع ينشب بين أخوين لأم واحدة، والمألوف، والذي يدل علي استقراء النفوس والأحوال، أن المشاكسة التي قد تصل درجة العداء تكون بين الإخوة لأب مع اختلاف الأمهات، لأن الضرائر تحاول كل واحدة أن تملأ قلب ابنها بمعاداة أبناء ضررتها، الذين اغتصبوا حقها وحق ولدها - فيما تراه - وهكذا، أما الإخوة لأم فإن الرحم قد جمع بينهم، ورعاية الأم ذاتها قد وجهت عواطفهم، هنا تأتي خلود بما يعطي رؤية مختلفة، بما يكسر النمط، فيعطي دلالة فلسفية اجتماعية، مؤداها أن كل شيء يتغير، وينقلب علي نفسه، ويتنكر لفطرته.

وإذا كانت الكاتبة لم تحدد من المقصود بأنه فارس الصمت، بل اختارت صيغة الجمع "فرسان" فإن هذه الصيغة الجمعية تحمل المتلقى علي إطالة المراجعة لعلاقة العنوان بشخصيات الرواية، وهنا نكتشف أن لدينا ثلاثة أنواع مختلفة من الصمت: صمت الحقد الذي يمثله راشد، فقد استعان علي تنفيذ مخططه لتحطيم حياة أخيه، والاستيلاء علي ممتلكاته الموروثة عن والده بالصمت، إنه منذ بدء الرواية، قليل الكلام جداً، وهذا يتصل بطبيعة الشخصية السامرية، التي تريد أن تجعل من نفسها محور كل شيء، ولا تقبل إلا أن يكون الولاء من الجميع لها شخصياً. إن هذا الصمت يدفع الآخرين إلي زاوية الغموض والحيرة ومن ثم ... الموافقة علي كل ما تفعل. أما النوع الثاني من أنواع الصمت (في الرواية) فيمثله "فهد" - الأخ الأصغر - الذي ورث عن والده، فلم يصله شيء مما ورث، لقد أرادت له الكاتبة أن يكون قديراً جبرياً، يتقبل كل ما يجري علي أنه إرادة الله سبحانه وتعالى، وأن له فيه حكمة، وأن الحق سينتصر في النهاية، حتي لو لم نجد لنصرته سيفاً أو نرفع صوتاً. إن "فهد" نموذج من نماذج الصمت القوي، لأنه - برغم سلبيته في مواجهة أخيه - لم يتحطم علي صخرة اليأس، كان "يعمل" بعد فترة المراهقة الضائعة: دخل الجيش، صار ضابطاً، استوعب مرحلة القلق بأقل الأضرار الممكنة، حتي بلغ مرحلة الأمان، ونال كل ما تمني قديماً. وما هو حق له، دون أن يفقد إنسانيته أو يواجه أخاه في صراع يجعل منهما متكررين لأهم قيمة يحرص عليها الإنسان، وهي حماية الأسرة، ورعاية الأرحام، أما المستوي الثالث من مستويات الصمت، أو أنواعه في الرواية فهو صمت باقي أفراد الأسرة، وهو صمت نسبي، وليس كاملاً، ولكنه لم يكن في مستوي الصراع (الصامت) بين الأخوين راشد وفهد. هذا ما نجده في موقف الأم، وفاطمة أخت راشد الشقيقة، وأخت فهد من الأم، لقد حاولتا إصلاح ما بين الرجلين ولكن المحاولة كانت ضعيفة، لا ترتقي إلي مستوي جدية الصراع حتي لو كان الصراع خفياً متوارياً. ومع أن الرواية لها طابع رومانسي من ناحية فهد، فإنها رواية اجتماعية واقعية من ناحية بقية الشخصيات، فالصراع أصلاً علي الثروة، وليس في الصراع علي الثروة أية رائحة رومانسية، إنه صراع مادي دموي لا

رحمة فيه، ولهذا كان لابد أن تواجهه فاطمة وأمها، بل زوج فاطمة (المدرس) أيضاً، بما يشعل صراعاً جانبياً (يسخن) جو الرواية ويجعل منها صورة اجتماعية حادة وحقيقية، ولكن الكاتبة أرادت أن تحافظ علي أهم معطيات الكلاسيكية التي نعرفها، فالشر كله في جانب (راشد) والخير كله في جانب (فهد) والعقل هو الذي يحكم إرادة الخير، أما انفعالات الشر فيترك أمرها للقدر الذي يحدد المصائر بإرادة عليا وعدل إلهي لا يتخلي عن المستضعفين.

ليس هذا كل ما يمكن قوله في هذه الرواية الجميلة في بساطتها، ووضوحها، رواية: "فرسان الصمت" لكاتبها: خلود عبد المحسن الشارخ، وإذا كان قد اجتنب اهتمامي خلو الرواية من أية أخطاء لغوية أو نحوية، أو طباعية، فإن من حقي أن أنوه عن هذا الجانب الذي حقق لنا رواية أدبية صافية جميلة، لا تصدم الذوق، ولا تصدم العين، بل تقدم إليهما متعة تعز علي كثير من أعمال نطالعها كل يوم. من حق هذه الرواية أن نحترم فيها احترامها للغة، وللقارئ، وللعين، وللذوق .. إذ ليس فيها خطأ واحد من أي نوع..

ليس معني هذا أنها عمل مدرسي تعليمي، لقد بينت هذا في هذه المقالة الموجزة، فهي رواية فنية جادة، تعبر عن الحاضر، وتبلور قضيته الأساسية التي تقوم علي صراعات المادة، ونزاع الفطرة والتمرد علي الفطرة. إن راشد يختصر رؤيته لزمته في قوله: "الواقع الآن هو مقدار ما نملك"، فيجعل الإنسان مختزلاً مجموعاً في ثروته، وليس لإنسانيته أي اعتبار، ولهذا فمن حق الحزب المقابل أن يأسى "للمشاعر الموعودة"، ويا له من تعبير صريح وحزين ونبيل، عن معاناة الإنسان في العصر الحديث، فإذا كان أجدادنا الجاهليون قد عرفوا وأد الأنثى، فإن الوأد لا يزال يمارس أكثر قسوة وتعميماً، لأنه يشمل المشاعر ويكتسح العواطف والأحلام. وإذا كانت عائشة: الزوجة الأولى لفهد، تقول له وهي تفسر عزوفه عن منزلة أخيه راشد: يا للرجال .. أنتم مصنوعون من ورق !! فإنها كانت تصور حقيقة "إنسانية" أخرى، ليست فقط في أن المرأة - في أحوال كثيرة - تكون أقوى من الرجل، وهذه حقيقة بيولوجية وسيكولوجية نالت الاعتراف العلمي مؤخراً، وإنما تضيف إلى هذا أن "عائشة هي ابنة

شرعية لمجتمع الصراع، وأنها تشكلت بقالب البيئة، في حين استطاع فهد أن يكون هو ذاته، خالصاً لنفسه، ولإيمانه الخاص...

ولم يكن معني هذا أن "فهد" شخصية غريبة علي زمانها، أو أنه شخصية سلبية أو مهزومة متواكدة.. أو حتي شخصية مثالية مبرأة من الخطأ !! إنه ابن زمانه، ابن طبيعته، ولكنه ليس ابن المجتمع الصراعى المادي، لقد غضب علي زوجته وعاقبها بصفعة قاسية حين تعدت فاصل ما يمكن أن يقال للزوج، برغم أنها ابنة خالته، ولم تكن جميلة، بل لم تكن تستحقه، ولكنه ارتضاها، ثم ... نبذها، وتزوج "نورة" المطلقة اللعوب الطامحة، ثم كان طلاق .. فاستعداد لاكتمال الدائرة، واستقرار مفهوم العدل، بأن يكون الشرير مثل الشر ذاته، عقيماً لا يتخلف عنه شيء ذو قيمة، لتعود "أمل" - وفي اسمها رمز - إلي فهد - وفي اسمه رمز مضاد فلم يكن فيه شيء من طباع الفهود - لتلتئم الحياة وتختفي الجراح، ولو إلي حين..

إنني أحيي الأدبية خلود عبد المحسن الشارخ، علي روايتها الجميلة "فرسان الصمت" وأري أن هذه الرواية إضافة بل إضافات تستحق أن يكشف عنها النقد، وأن يهتم بها دارسو الأدب الكويتي، وأن تأخذ مكاناً في تيار الرواية الأدبية في الكويت، وإن كنت أهمس - بيني وبينها - إنني أتوقع أن تكون روايتك التالية أروع بكثير، فلا تجعليني أنتظر طويلاً.

قراءة فى رواية "مساحات الصمت" للكاتب حمد الحمد

هذا هو العمل الأدبي الخامس، للأديب الأستاذ حمد الحمد، عضو مجلس إدارة رابطة الأدباء، وصاحب المجموعات القصصية: مناخ الأيام، ليالي الجمر، عثمان وتقاسيم الزمان، ثم رواية: زمن البوح، وأخيراً، أو خامساً هذه الرواية: مساحات الصمت، التي أتوقف عندها بشيء من التحليل والنقد، لما تحمله من "شخصية" فنية، تجعل منها كيانا له ذاتية تستحق أن نقرب منها ونتعرف إليها، وقد يثير العنوان فى ذاته رغبة التأمل، لما فيه من خلط متعمد، يفتح الطريق إلى المعنى الرمزي، أو العبثي، وسواء كان رمزا أو عبثا فإن البعد الفلسفي واضح فى تركيبه، لأن الصمت صوت (أو هو انعدام الصوت) يدرك بالسمع، والمساحة مسافة تدرك بالبصر، وتضبط بقياس الأطوال، فهذا الجمع الاتفاقى بين ما لا يتفق يدخل من باب تجديد المعجم اللغوي من جانب، كما يدخل فى باب الفلسفة الرمزية، أو العبثية من جانب آخر.

ورواية "مساحات الصمت" التي ستكشف لنا أن شهرتنا بأننا أمة ثرثرة، لا تكف عن الكلام، أو أنها تكتفى بالكلام نيابة عن الفعل، أو تهرباً من الفعل، إنما هي شهرة زائفة، أو مفهومة خطأ، فنحن أمة ضرب عليها الصمت، ولم تجد طريقا للنجاة من كل ما يحيط بها من ضغوط

رؤية جديدة
الفانتازيا
والكابوس
فى رواية
سياسية

للكاتب
حمد
الحمد

داخلية، وأخطاء خارجية، إلا أن تلتزم الصمت .. فتكف عن الفعل، وتكف عن الكلام أيضاً، وتتحول إلي مجتمع من الصم والبكم !

ولكن : هل هذا ما يريد أن يقوله حمد الحمد؟ لو كان الأمر كذلك فإنه لم يأت بجديد، فمثل هذا الرأي المتشائم اليائس تقوله أخبار الصحافة كل يوم، وتقوله رسائل القراء إلي الصحف .. أقصد أن هذا المعني تجمع عليه أفكار المتقنين، كما تردده رسائل الجمهور العام في الشارع العربي، حمد الحمد لم يأت بجديد، وروايته لا تستحق أن توصف بأنها رواية جيدة لأي جانب فكري تردده، أو شعار سياسي ترفعه، فما أيسر الحصول على الأفكار، وصياغة الشعارات، ومن قديم قال شيخنا الجاحظ: المعاني مطروحة في الطريق يعرفها السبدوي والحضري، والعربي والعجمي، وهذا معناه أن الفن صنعة، أو صناعة حسب عبارة الجاحظ، ومقدرة وصياغة، ومهارة في تلوين المشاهد، وهذا هو الجانب الذي يستحق به حمد الحمد أن يوصف بأنه روائي، وبأن توصف به "مساحات الصمت" بأنها رواية جيدة !!

و"مساحات الصمت" رواية سياسية، مهما حاولت أن تضع على وجهها، أو على عيون قرائها من أقنعة التمويه، والهزل، والشطح إلي الغرائب والعجائب، وقد مزجت هذه "السياسة" بنوع من الكوميديا السوداء، التي ساعدت الأفكار السياسية والضربات المحسوبة على المرور الآمن والقبول مع تعددية القراءات المحتملة، حيث يدخل كل قارئ للنص، ومعه (مع النص) في علاقة تأويلية، وهكذا لعب النص بكل مهارة على جميع الأوتار، لعب الحاذق الماهر، وليس لعب المنافق الذي يلعب على الحبلين، لأن اللاعب على الحبلين لابد أن ينكشف أمره في النهاية، أما المهارة الفنية فإنها تحصل للكاتب المزيد من

— القسم الثالث — الكتاب —

رصيد الإعجاب به، دون أن يكون قد مارس لعبة التنازلات الخفية، أو المقنعة عن هدفه الذي أعلنه منذ الفصل الأول في روايته.

صديقان يبدأ اسمهما بحرف الميم، كما في الأحاجي والقصص: مسرور ومسعود، يحمل كل منهما صفة تحدد الأفق الذي يجتذب اهتمامه، فمسرور (البلداني) ومسعود (الكوكبي) أو لنقل: المحلي والعالمي، ورغم هذا التباين، ليس هناك تناقض، فكلاهما مهوم بحياة الناس، وكلاهما عاشق للحرية، وكلاهما تعرض لتجارب من القمع والتضييق في مجال الرأي بصفة خاصة، وتعرض للتعذيب والمطاردة، حتي تتأكد لنا معاني السخرية النابعة من تناقض الاسم: مسرور ومسعود، مع الواقع والمعاشية .. فلم يعرف الأول معني السرور، ولم يكن الآخر سعيداً بأي وجه من الوجوه، وهذا هو الجانب التهكمي الساخر في تسمية أهم شخوص الرواية، ومفتاح الرصد لأعمال كل منهما، بحيث لا نقبل التسمية في حدود ما تدل عليه، إلا بالمعني الفلسفي العميق جداً، وهو أن المعرفة واكتشاف الحقيقة هي السعادة، وهي السرور، حتي وإن ترتب عليها الشقاء، وربما كان هذا بعض ما يرمي إليه الكاتب، لأن مسرور البلداني، ومسعود الكوكبي نذرا نفسيهما لكشف الحقائق، وفضح الألغاز، وتعرية الشعارات، مهما تعرضا له من امتحان وازدراء وتهديد.

إن الفضاء الجغرافي للرواية يعطي في أكثر من مكان ملامح الكويت ذاتها، حيث المواطنون والمقيمون، وحيث يجلس الناس على القنفات الخشبية أو الأرائك أمام دورهم، كما أن هذه القرية الخاصة "الصامتة" ذات جذور بالوعي الوطني الكويتي، وأيضاً استخدم الكاتب بعض الأمثال المحلية: "الفقير ابن عم الكلب" وكذلك قول عبد الفتاح مسرور: "يا مسرور أنت كحمار البرسيم، تنقله على ظهرك ولا تأكل منه"، ومع ذلك نؤكد أن حمد الحمد لم يحصر نقده في

بيئته المحلية، لقد طرح أهم قضايا أمته العربية، وبصفة خاصة قضايا المثقفين والسلطة، وهذه ليست من القضايا المحلية الكويتية أو الخليجية، إنها وضع حضاري عام تعيشه الأمة العربية، وقد أكد الكاتب هذا التوسع في الطرح باختيار أسماء للأجناس البشرية تعطي وصف المكان، فهناك العربستانية، والأوروباستانية، والأمريكاستانية، واليهودستانية، فهذه الطريقة في تحديد هويات البشر تدل على أن القضية ليست "البلداني" وإنما هي البلداني والكوكبي معاً، ولهذا جمعت الصداقة، بعد ذلك: العمل بين الرجلين، وإن كان "البلداني" قد فاز - في نهاية الرواية - بعودة حبه القديم لزينب "بنت الفريج" قبل أن تشتت المدينة الحديثة أحلام الصبا، أما الكواكبي فقد اكتفى بالمشاهدة.

إن الكاتب الذي يملك "ترمومتر" دقيقاً، ويضع يده على نبض الشارع العربي، يلتقط أهم شعار "عالمي" متداول الآن، وهو حقوق الإنسان، وما تصنعه وتعرض له جمعيات حقوق الإنسان. ويؤكد الطابع الفانتازي للرواية في صفحتها الأولى بإعلان أن المنظمة العالمية لحقوق الإنسان سترسل قمراً صناعياً تحت اسم: "أحرار 2" ليمر، ويقف زمناً مناسباً فوق بلاد عربستان، ليتلقى شكاوي أهلها، وقد مر القمر ولكنه لم يتلق أية شكاوى، لأن أجهزة الضبط والقمع منعت الناس من مغادرة دورهم، كما أن البعض رأى أن الشكاوي لغير الله مذلة، يقول هذا برغم أنه شكى إلى الله مراراً، ولم يقبل شكواه !!

إن الكاتب لا يصور مجتمعاً من الملائكة في مقابل سلطة من الشياطين، إن درجة من الفساد والضلال والانتهازية تثبت سمومها في كل موقع من حياة المجتمع وأفكاره، فهناك حكاية الفتاة التي تدعي حليمة، وحكاية السيدة شريفة، وسلوكها عكس ما تحمل من اسم، بل هناك مقهي بدران الذي أمكن ترويضه من أجهزة السلطة، بحيث أصبح المقهي مكاناً رسمياً لبدء المسيرات أو

التظاهرات المؤيدة للسلطة ونهايتها كذلك، والنهائية أهم من البداية، لأن كل مظاهرة تنتهي عند المقهي يشرب المتظاهرون المشروبات الباردة على حساب المحافظة، "وفي الغد يدفع مكتب المحافظ المبلغ مضاعفاً" بل إن بدران يؤكد انتهازيته، بصورة فاجعة حيث نعرف أن مقهي الثورة الذي كان يملكه، كان يسمى - قبل عصر الثورات - المقهي الملكي، أما بدران نفسه فيقول: "لو حكمنا كلب لوضعت صورته هنا"!! وفي الوقت نفسه نجد البدلاني والكوكبي يعترضان على الخروج في مسيرة تهتف ضد مبادئ العدل والمساواة، ولكنهما - بعد شرح بدران لهما - يخرجان في المسيرة، التي نسمع فيها شعارات ببغاوية، لا يدرك قائلها معناها. وهذا أعلي درجات الفجيرة التي صبغت الكوميديا في هذه الرواية باللون الأسود، الذي يدرك ممتزجا بمشاهدة ضاحكة، منذ ذهب البدلاني لإجراء كشف على المثانة، شرب له كمية هائلة من الماء، والطريقة المهينة التي عومل بها في المستشفى، وإلى أن نصل إلى جريمة إجراء جراحات التجميل للجريمة، وأقصد: سطوة الإعلام، وقدرته على قلب الحقائق، وتقديم المجرمين إلى المجتمع في ثوب المصلحين، والمنقذين، بدعوي أن الإعلام يضئ المساحات المعتمدة، أي يحول السلبي إلى إيجابي، وهذا نوع من الخداع يدخل تحت طائلة قانون معاقبة النصابين والدجالين، ولكن المجتمع "الإعلامي" الحديث ينظر إلى هذا على أنه نوع من العلاقات العامة، والذكاء، وأنه لا غبار عليه.

إن الفواجع تأخذ نسقا تصاعديا في مسار الرواية، فالمشاكل المطروحة في الفصول، وجراحات تجميل الفساد الاجتماعي تحت شعار العلاقات العامة، وهذه الأمور أهم من فساد السيدة شريفة وعبثها، أو تعرض مريض لإهمال، وانحياز الأطباء لصالح أصحاب الوجاهة والسلطة في المجتمع، وهذا التصاعد النسقي أحد أدوات الكاتب في "نحت" الشكل الفني الذي قام على أمرين

متضادين من المنطق، واللامنطق، ولكننا قبل أن نختم المقال بالتعرف على تشابك علاقات البنية الروائية وما تقوم عليه من تضاد، نقول إن الهم الأساسي في الرواية هو الثقافة والمتقنون وعلاقتها بالسلطة، أو ما يعانيان من ضغوط أجهزة الرقابة، وهي ما يطلق عليه الكاتب في الرواية "دائرة المخابرات الثقافية"، وقد تسال وراء جذور القمع السلطوي الذي يتعهد الفتى الناشئ منذ صغره، فحيث تمارس الشرطة عليه سلطة التنكيل والصفع منذ نشأته، تتأكد الفجوة بين المواطن وأجهزة الأمن، ويتجذر الشك، وتأويل كل فعل للسلطة على أنه تجسس على حياة الناس، وهذا ما حدث حين قررت قرية "الصامطة" إلغاء اللغة الكلامية، وإحلال اللغة الإشارية مكانها، إذ استطاعت الأجهزة الرسمية أن تغرس في كل أذن لمواطن خلية كمبيوترية تجعل التتصت عليه تاماً محبوباً، وهكذا أصبحت الحياة الخاصة مشاعاً معلناً، وبدأت هواجس التخوين والشك تغزو حياة الناس، بين الزوج وزوجه، والأخ وأخيه، وهذا الجو القمعي لا يؤدي إلى حماية الوطن، بل يغري بالتعامل مع "الآخر" الخصم أو الأجنبي، وهذا ما كان من شأن البلداني والكوكبي، فقد تحولوا إلى مصور ومحرم يكتبان رسائل وتقارير من وطنهما لصالح شركة أو وكالة أجنبية هي "صان جاو"!!

وهناك جوانب إبداعية هي التي ميزت شكل هذه الرواية، وأول ملاحظة أنها مكونة من سلسلة من الحكايات المتجاورة، وليست الحكايات المتوالدة، لا تقوم البنية في "مساحات الصمت" على حدث رئيس تتوالد عنه أحداث، حسب السبب أو النتيجة، وإنما هي حكايات صغيرة، مصفوفة، الواحدة تلو الأخرى، لا يجمع بينهما رابط منطقي، وإنما الرابط أن "المكان" و"الاهتمام العام" يجمع بينهما، وهذه طريقة "عربية" تراثية، وقبل ذلك: هندية، منذ حكي بيدبا الفيلسوف لدبشليم الملك في "كليلة ودمنة"، ثم توسعت فيها حكايات ألف ليلة

وليسلة، حتي أصبحت هذه الطريقة في تقديم الحكايات منسوبة أو مميزة للأدب العربي، وقد أفاد حمد الحمد من هذه الطريقة ذاتها وأعطاهـا "طقوساً" شعبية نلمسها في مجالس الديوانية، والمقهى، والسمرة، حيث يتبادل الأصدقاء "الحكي" ويحكم الاستطرداد، والإثارة، سيرورة الحكايات، التي تطرق كل مجال دون خطة مبيتة، لكنها تقدم للقارئ - في النهاية - زاداً طريفاً فيه التسلية، كما أن فيه الدرس الأخلاقي والتعليم، وهذا - أيضاً - ما نجده في هذه الراوية. وتغيير زوايا الحكي في "مساحات الصمت" اعتمد على تغيير الراوية، فبعض مساحات الصمت سيقت بضمير الغائب (الراوي العليم) ومساحات أخرى بضمير المتكلم (الراوي الحاضر بنفسه المتداخل في الحدث) كما استخدمت أسلوب الحكاية داخل الحكاية، وكذلك كتابة الرسائل والتقارير، كما أن الإسقاط أدي وظيفة فنية مهمة، واسم "الصامتة" - الذي أطلقه السارد على تلك القرية التي تعيش بلغة الإشارة - له مخزون كويتي، سياسي، وله دلالة لغوية معجمية، ولا شك أن تعدد وجهات النظر، أو ردود الفعل تجاه "طبق الشمس" الذي غيّر من طبيعة الطقس، وجعل الناس تبحث عن ثياب شتوية في أشهر القيط، هو طبق "سياسي" يتجاوز تغيير المناخ، الذي غيّر أفكار الناس، وعلاقتهم ببعضهم البعض، إلي أن ثبت أنه يصور كل شيء، وأنه أدي إلي هيمنة القوة الكبرى صانعة هذا الطبق على البلاد، حتي قال أحد أفراد الشعب من البسطاء: "إنهم يقومون بحمايتنا على الأرض، وفي السماء، جزاهم الله خيراً" !!

إن سطحية الفكر العام، وسذاجة التلقي سمة إدانة، ترشح المعني السليبي للصمت، لأن لغة الصمت أو الإشارة، ليس بإمكانها أن تكون لغة فاعلة، وليس باستطاعتها أن تكون لغة شاعرة، وليس من طبيعتها أن تكون أداة تجميع ورأي عام، هي عادة لغة محاصرة بالعدد القليل والمعني الحسي والخدمة المباشرة، وإذا كان الجهاز القمعي التسلطي هو الدفاع إلي حمل "الشعب" على استخدام

هذه اللغة هرباً من أجهزة "المعرفة عن بعد" التي جعلت "الدولة" تدخل بين الرجل وزوجه، والرجل وأخيه، فإن الاستسلام لهذه اللغة مسؤولية الشعب نفسه الذي رضي برد الفعل، وعجز عن الفعل، كما أن هذه اللغة الصامتة الحسية أصبحت في خدمة الفساد، وتروّج للجريمة، بدلاً من أن تقاومها، إن صاحب مؤسسة "غسيل الشخصيات" أو الدعاية للغير، جعل اللغة الصامتة في خدمة المجرمين، يقول عن مهمته في الترويج لمجرم عريق: "قمنا بشن حملة دعائية له في الصحف، تؤكد أنه رجل أعمال ناجح، حتى تأكد بعد العديد من الحملات الدعائية للعامة ذلك، وبعد ذلك قمنا بأداء دور مهم، وهو تسويق أعماله وتجارته، فهو تاجر خمر ومخدرات، لهذا (وراح يضحك) نتعمد نشر خبر في صحف الصباح بأن رجل الأعمال (...) عاد من الخارج بعد إنهاء صفقة تجارية، وفي الصورة يرتدي بدلة لونها أسود وأبيض، وهنا يعرف زبائنه بأن لديه شحنة خمر!! وعندما ننشر صورته وهو يرتدي بدلة لونها أبيض فهذا يدل على أنه قد جلب عبر الحدود كمية مخدرات، أما إذا نشرنا صورته وهو يرتدي ربطة عنق حمراء فهذا تنبيه للزبائن بعدم الاقتراب فهو تحت المراقبة، وفي الحقيقة كل الأخبار التي تنشر عن سفره مغلوبة، فهو لم يغادر البلد قط".

هذا معناه أن أي شيء له حدان، وأن الخير والشر إرادة إنسانية، ونتاج مجتمع له وجوده الموضوعي، وأن الجريمة والتحريف والفساد يتجاوز اللغة، ويتم بغير لغة، أو بلغته الخاصة التي حولت "الألوان" إلى علامات مثل علامات المرور. إن حمد الحمد قد استحدث دلالات مغايرة للألوان، مستفيداً من المحكي الشعبي أو الصحفي الذي ينظر إلى الخمر على أنها أبيض وأسود، بلاك أند وايت، أو أنها شر فيه بعض المنافع للناس، أما المخدرات الأشد خطراً الآن، فهي المخلفة صناعياً، أو "البودرة" من أمثال الهيروين والكوكايين، وما أشبهه، أما علاقة الأحمر بالخطر فهي علاقة شعبية عامة، ولكنه قبل هذه

القسم الثالث الكتاب

اللغة المشتقة من الألوان، كان قد مارس لعبة اللغة الرمزية الإسقاطية التي تولت السلطة تفسيرها، بتحكمها الخاص، فعندما كتب الكوكبي مقالة عن أمراض النخيل، وفي مقدمتها النمل الذي يهاجم النخيل ويمخر في عروقه حتي يموت "قيل له بأنه تمت قراءة ما بين السطور، حيث كان معجباً بالنمل وطموحه، وكيف باستطاعته تهديد النخيل السابق.

قيل له: قد تم فهم ماذا كان يقصد رغم أنه تعهد من قبل الكف عن الكتابة بالشؤون السياسية، وقيل لهم إن المقالة التي تتحدث عن النمل إنما هي شكل من أشكال أدب الحداثة المغلف بالرمز الذي يمكن أن يفهمه الحاققون على الحكومة. أضاف ضابط المخابرات أن الرمز في مقالته يعني أن النمل هو الشعب، والنخلة الباسقة هي الحكومة" !!

بهذا تغيب الموضوعية، ويضيق مجال القول، وتتحول اللغة إلي مسخ وعبث وعجينة فاقدة الدلالة والكرامة، وهنا نجد السارد يردد عبارة "قيل" و"قيل لهم" مما يجعل تفريغ جو النميمة، وتبادل الأقوال، ومزاجية الأفكار والآراء، وكذلك أن خيانة الثقافة تتم بفعل المتقفين أنفسهم، فهو لاء المخابرات "قيل لهم"، واكتشاف القائل أو التخمين به لا يحتاج إلي جهد كبير، وفي هذا الجو "الإرهابي" يتراجع البحث حتي في مجال النخيل (وهو الرمز العربي التاريخي) بفعل سوء التأويل.

إن رواية "مساحات الصمت" مشحونة بالسياسة، مشحونة بالقمع والكوابيس، والمطاردة، ولكنك تقرؤها وأنت تدهش لما فيها من خفة ظل، وفكاهة، وطرافة في التخيل، بما يجعل منها سرداً عربياً، شرقياً، فيه خصائص تراثية أصيلة، حتي وإن تبني قضية معاصرة ثقيلة الوزن على القلوب.

— القسم الثالث — الكتاب —

أما زواج مسرور البلداني من حبيبة الطفولة زينب، فإنه يبدو حلاً لمشكلة ليس لها حل، أو رواية ذات بنية مفتوحة كان يمكن أن تستمر إلى ما لا نهاية، أو طالما استمرت حياة البلداني والكوكبي، وقدرتهما على خوض قطاعات من المجتمع أو من الحياة، وهذا الزواج يمكن أن يكون رمزاً متفائلاً لحياة البلداني، الذي رسا على شاطئ الماضي الآمن، وبدأ يجمع الحب والمال معا تحت لواء الأسرة ولكن هذا الرمز المتفائل - على المستوي الشخصي - لم يستطع أن يقلل من حجم التشاؤم على المستوي الاجتماعي حيث لم يقدم حلاً، أو احتمالاً أو طريقاً لحل أية مشكلة، (حتى الصمت ليس إلا حلاً مرحلياً سلبياً كما قدمنا) وبذلك وقفت "مساحات الصمت" عند حدود إثارة القضية، أو فتح الملفات وطرح الهموم .. لنبدأ معها طريق البحث عن حل خارج مساحة الصمت !!

أولاً: الكاتب والمجموعة:

عرف نجيب محفوظ لدي القارئ العربي، وحيث انتشر أدبه، بأنه كاتب روائي، وقد حازت بعض رواياته شهرة ونالت تقديراً لعله لم يتح لإبداع عربي روائي حتي اليوم، وبصفة خاصة الثلاثية (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية) وهي ثلاث روايات صورت الحياة المصرية (القاهرة) في أبعادها السياسية والاجتماعية والفكرية، عبر ثلاثة أجيال. وهذه الشهرة الذائعة التي حققتها روايات الكاتب حجت شهرته، كما أثرت على الاهتمام بما يكتب في مجال القصة القصيرة، مع أن جهده في إطار هذا الشكل الفني (القصة القصيرة) يحقق درجة عالية من الإتقان، والأصالة التي تنبع من الجدية الفكرية، والمهارة الفنية في نفس الوقت.

وهذه المجموعة التي نتوقف عندها، وقد اختار لها عنوان القصة الأولي منها، وهي قصة "دنيا الله" هي المجموعة الثانية - من بين مجموعات القصة القصيرة، وقد ظهرت بعد المجموعة الأولي "همس الجنون" بربع قرن [صدرت همس الجنون سنة ١٩٣٨ - وصدرت دنيا الله سنة ١٩٦٣] وفي هذه المسافة الزمنية كانت قد ترسخت قدم نجيب محفوظ في مجال الرواية، بل نستطيع أن نقول إنه كان قد كتب أهم رواياته مثل: زقاق المدق - بداية ونهاية - الثلاثية - اللص والكلاب -

القصة

القصيرة



دنيا الله: رؤية
بانورامية

مجموعة

قصصية

لنجيب

محفوظ

— القسم الثالث — الكتاب —

السمان والخريف، ونستطيع أن نلاحظ أنه في هذه الروايات كان قد تحرك من الواقعية إلي الرمزية، (أو على الأقل قد مزج بين الواقعية والرمزية في بناء فني واحد، كما نجد في اللص والكلاب، والسمان والخريف) وفي هذه القصص القصيرة التي ظهرت تباعا مفرقة في الصحف من المتوقع أن تكون قد تحركت بين هاتين النقطتين، أو هذين الأسلوبين: الواقعية والرمزية.

تتكون مجموعة "دنيا الله" من أربع عشرة قصة، هي حسب موقعها في الكتاب المطبوع:

- | | | |
|-------------------|--------------|--------------------|
| ١- دنيا الله | ٢- جوار الله | ٣- الجامع في الدرب |
| ٤- موعد | ٥- قاتل | ٦- ضد مجهول |
| ٧- زينة | ٨- زعلالوى | ٩- الجبار |
| ١٠- كلمة في الليل | ١١- حادثة | ١٢- حنظل والعسكري |

١٣- مندوب فوق العادة ١٤- صورة قديمة.

وهذه القصص الأربع عشرة - كما يدل الملحق الببليوجرافي آخر كتاب حسن البنداري بعنوان: "فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ" قد نشرت جميعها في صحيفة "الأهرام" عامي ١٩٦١-١٩٦٢ مع تغيير محدود بين ترتيبها في الكتاب (المجموعة) وترتيبها في النشر الصحفي. وهذا يعني أنه لم "ينتخب" هذه القصص من بين عدد كبير نشره في ربع القرن الذي يفصل بين مجموعة همس الجنون" ومجموعة "دنيا الله"، إنها - هذه القصص - كل ما كتب في فترة مركزة، مما يدل على وجود توجه عند الكاتب للاهتمام بالقصة القصيرة في هذه المرحلة، ولا نستبعد أن يكون هذا بإغراء انضمامه إلي أسرة تحرير صحيفة الأهرام، ولا شك أن العمل بصحيفة توزع يوميا أكثر من مليون نسخة يمثل إغراء قويا بأن يهتم المبدعون بالفن الأدبي، أو (الشكل

الأدبي) الذي تفضله الصحافة، ولا شك أن أية صحيفة تفضل أن تنشر قصة قصيرة، على أن تنشر فصلاً من رواية مسلسل.

وإذا عرفنا أن المجموعة القصصية التي نكتب عنها تقع في مائتي صفحة تقريباً (من القطع الصغير) فإن الحجم التقريبي لكل قصة يقع في أربع عشرة صفحة، وهذا حجم مناسب لقصة (كلاسيكية) بمعنى أنها تسير في خط القصة التقليدية، ذات الاتجاه الواقعي، ولذلك لا نقاس إلي القصص القصيرة التي نقرأها الآن، وتجنح إلي التركيز الشديد، فقد تكون القصة صفحة واحدة وأحياناً جزءاً من صفحة، وقد تطول إلي صفحتين أو ثلاث، وهذا يؤدي بهذا النوع من القصص الشديد التركيز إلي الابتعاد تماماً عن التفاصيل الواقعية من وصف الأشخاص والأماكن، ومن التمهيد ورسم المجال وتعقب المشاعر والاهتمام بالحوار، إن هذا النوع المعاصر من القصص القصيرة (أو القصيرة جداً في الحقيقة) مجرد "مضة" أو "خاطرة" أو "مفارقة"، إنه لا يرسم واقعا، ولا يصور حياة كتلك التي نجدها في قصص "دنيا الله".

ومن المتوقع، دون أن نفرض أية قواعد أو توقعات مسبقة على قراءة هذه المجموعة، وإنما هو نوع من الترجيح بناء على أن أي كاتب جاد لا يتخطى عشوائياً في إبداعاته، ولا يكتب كل ما يرد إلي خياله، وإنما يختار، ويقوّي الارتباط بينه وبين أسلوب بعينه في مرحلة محدودة .. لذلك نقول إنه من المتوقع أن قصص هذه المجموعة تسير في نفس الاتجاه الذي يسير فيه أدب نجيب محفوظ الروائي بوجه عام ..

١- فجميعها تجري في القاهرة - فيما عدا قصة واحدة هي قصة "الجبار" التي تجري في قرية، ووصف البيئة التي تجري فيها القصة لا يدل مطلقاً على أن نجيب محفوظ يملك الخبرة العملية التفصيلية بالقرية المصرية، وهذا "المخزن" أو "مخزن الغلال" الذي ارتكب فيه الجبار جريمته المزدوجة (التعدي على خادمة، وقتلها) بحيث شاهده خفير سىء الحظ، كان يمكن أن

يكون في المدينة وأن تجري فيه الجريمة، ولهذا جاء الوصف عاما، ولم يتم بوظيفة دالة في القصة. أما سائر القصص فإنها تجري في القاهرة دون غيرها من المدن، والقاهرة هي المدينة التي استأثرت باهتمام نجيب محفوظ، لم تغادرها قصصه إلا إلى الإسكندرية، في حالات قليلة (السمان والخريف، انتقل البطل إلى الإسكندرية - ميرamar تبدأ وتنتهي في الإسكندرية)، والقاهرة التي يصورها نجيب محفوظ، وتستحوذ على اهتمامه وتصدر عن خبرته الخاصة ككاتب قاهرى، هي القاهرة القديمة: قاهرة الفاطميين، وقاهرة المماليك، أو الأحياء القديمة التاريخية التي سيطرت على البيئة المكانية لرواياته.

في هذه المجموعة القصصية: "دنيا الله" سجد أسماء الأحياء التاريخية الشعبية القديمة منتشرة في كل قصة، وقد أحصينا أكثرها، إن لم يكن جميعها: الحسينية - درب سعادة - خان الخليلي - أم الغلام - باب الشعرية - شارع الجيش - عطفة الكرمانلي - عطفة شنافيري - التمبكشية.

هذه هي الأحياء التاريخية التي تجسد مصر القديمة (القاهرة المعزية المملوكية) ومع انتساب نجيب محفوظ إلى المستوي الشعبي، أي إلى هذه الأحياء، حيث ولد هو في حي بيت القاضي خلف مسجد الحسين (رضي الله عنه) بحي الأزهر، وقريبا من شارع الموسكي الشهير، فإن هذا ليس هو السبب الوحيد، فأكثر هذه القصص تعبر عن الضياع والمقاساة التي تعيشها الطبقات الفقيرة، الكادحة، وهي التي تزدهم ازدحاما رهيبا في تلك الأحياء، ومعني هذا أن حرص نجيب محفوظ على المضمون الاجتماعي، وتصوير الصراع بين الطبقات يستدعي الاهتمام بهذه الأماكن، لأن المكان = الطبقة التي تقيم به، وهذا يؤكد أن "المكان" في هذه القصص، كما في كل كتابات نجيب محفوظ ليس مجانيا، وإنما له قيمة دلالية ذات أهمية في تأكيد الجانب الدرامي، وتوثيق الانتساب الاجتماعي (الطبقي) وسجد في هذه القصص إشارة إلى مواقع أو أحياء أو شوارع في القاهرة (الأخرى) أي الأحياء الجديدة، التي يقطنها عليه

القسم الثالث الكة

القوم من أصحاب الصدارة السياسية أو الثراء فى فترة معينة، مثل "القبة" حيث القصر الجمهورى، و"الحدايق" والمقصود حدائق القبة، وهى الحى الملاصق، وكذلك سنجد ذكر شارع رمسيس حيث وسط المدينة والعمارات الضخمة (قصة زينة) و"جاردن سيتى" حيث تنتشر القصور والفيلات، كما نجد إشارة إلى "لاظوغلى" - وهو اسم وزير تركى فى زمن محمد على باشا، وهو الآن الحى الذى تقع به أهم وزارات الدولة.

إذا حاولنا أن نأخذ بالدلالة الإحصائية، سنجد أولاً أن هذه المواقع جميعاً تنتمى إلى مدينة واحدة، هى القاهرة، وثانياً أن الحضور الأقوى، والانتشار من حظ الأحياء الشعبية، أما تلك الأماكن التى تدل على الجاه والسلطة والثراء، فهى تذكر لاستكمال صورة المدنية الحديثة، ولتأكيد سيطرة السلطة والطبقة العليا وما يمثلان من مصالح، ولتأكيد تطلع بعض أبناء الطبقة الشعبية، والطبقة الوسطى (البرجوازية) وحلمهم بالانتقال إلى هذه الطبقة الحاكمة بالسلطة أو بالثروة، ولا شك أن موقع السكن - فى هذه الحالة - يعتبر رمزا مقبولا، وإشارة قاطعة على أحلام التطلع والتسلق، وسنجد هذا فى قصة "صورة قديمة"، وفى شخص حامد زهران بصفة خاصة.

٢- يهتم نجيب محفوظ فى نتاجه الروائى كما فى قصصه القصيرة بطبقة، أو طائفة الموظفين، وهذا الاهتمام يستند إلى عدة عوامل، فالكاتب نفسه قضى عمره العملى كله موظفاً (اقرأ مذكرات نجيب محفوظ التى نشرت مؤخراً. وحررها رجاء النقاش، لتعرف أنه بدأ موظفاً فى وزارة الأوقاف، ثم فى وزارة الثقافة حتى أحيل إلى التقاعد عندما بلغ الستين عام ١٩٧٢)، وكذلك يأتي الاهتمام بالموظفين تابعا لاهتمامه الفنى المحدد بمدينة القاهرة، فهى - مثل أكثر عواصم الدول النامية - تقوم على دواوين الحكومة، والمؤسسات التجارية، والبنوك وما أشبه هذا. وقد يدخل فى اهتمام الكاتب بالموظفين أنهم الطبقة التى تتعرض لمعاناة العيش أكثر من غيرها، ولهذا سنجد الموظف - فى هذه الفصوص - مطحوناً بالحاجة، حالماً بإصلاح الأحوال، ينبوق إلى

علاوة، ويستमित من أجل الحصول على "درجة"، وهنا يربط الكاتب بين الوضع المادى، والتكوين الأخلاقى، فحين يكون "الراتب" المحدود هو كل ما يملك الموظف، فإنه يكون على استعداد لفعل أي شيء حتى لا يتعرض لعقوبة أو خصم فضلا عن الطرد، بل إن بلوغ سن التقاعد (المعاش) يعد كارثة !! (انظر قصة: كلمة فى الليل)، وفي عالم الموظفين - كما يري نجيب محفوظ - توجد الانتهازية، فليست الترقية من نصيب الموظف الكفء الأمين، بل الذي يستطيع أن "يستولى" على رئيسه عن طريق منافقته، أو تبادل المنفعة معه، وكذلك يتعسف الرؤساء فى التسلط وإرهاب مرؤوسيه، كما فى القصة السابقة.

ومسح وضوح طائفة الموظفين - على اختلاف مستوياتهم - فى قصص المجموعة، فإننا نجد "عالم" نجيب محفوظ الأثير، متحقفاً أيضاً، ونقصد عالم الحارة، والزقاق، والربع، وما يفرخ من تجار، ولصوص، ومهربين، ومدمنين، هذا العالم الذي أخذ وضعاً بارزاً فى كثير من روايات الكاتب وقصصه، حتى أصبح لدى القارئ أو مشاهد السينما العربية، أو التلفزيون، أنه يكفي أن يري حكاية تتصل بالفتوات، أو الممسوخين من المدمنين والقتلة ليرجح أن قلم نجيب محفوظ هو صانع تلك الحكاية، ونحن لا نرجح مسؤولية نجيب محفوظ عن هذا النوع من القصص، أو ننفي تلك المسؤولية، والمهم أن نربط الظاهرة، أو نعيدهما إلي أصلها الفنى. فنجيب محفوظ كاتب واقعي (هذا القول يحتاج إلي تفصيل ليس هنا مكانه، لأنه بدأ أقرب إلي الرومانسية فى رواياته التاريخية، ثم اتجه إلي الواقعية، وكتب أهم رواياته فى تلك المرحلة الواقعية، ثم انتقل إلي الرمزية والسريالية) وكذلك يجب أن نتذكر أن مجموعة: "دنيا الله" - التي صدرت عام ١٩٦٣ - ترجع بتاريخها إلي تلك المرحلة الواقعية. ونحن نعرف أن من أهم أسس المدرسة الواقعية فى الفن أنها تتجه إلي الطبقات الشعبية، وأنها تهتم بالوصف الخارجى للشخصيات (الهيئة وطريقة الكلام، والتصرفات السلوكية والملابس.. إلخ) وأنها تصور الفرد على أنه نتيجة حتمية لطوائع المجتمع الذي نشأ فيه، وأخيراً فإن المدرسة الواقعية (النقدية) مدرسة متسامية،

تنظر إلي الحياة على أنها "أزمة" وإلي الطبقات على أنها في "صراع" وأن الأفراد إما "قاهر" وإما "مقهور"، فليس في الحياة مثل أعلى، ولا التزام طوعي بالواجب، ولا حرص على الكرامة إلا في أضيق نطاق، وتحت ضرورات مؤقتة... وهكذا.

فاختيار نجيب محفوظ أو تفضيله لأولئك الذين أشرنا إليهم من الفتوات والمهربين، ومن يسميهم أو يطلق عليهم في ذلك الزمن الماضي "البرمجية" ويعني بهم الضائعين اجتماعيا، الجاهزين لأداء الأعمال القذرة بأي أجر، هذا الاختيار يحقق له الهدف العنيف الذي يحرص عليه وهو نقد المجتمع، وتوجيه الضوء إلي نقاط ضعفه، وانحرافات، المادية، والأخلاقية، وكذلك يحقق له إبراز الألوان الزاهية والطابع المحلي الذي يميز الأسلوب الواقعي. ولكي أقرب إليكم هذه الصورة أقول إن "سوق واجف، أو المباركية" - على سبيل المثال - يدل على "الكويت" ويكشف عن شخصيتها المتميزة أكثر مما يدل شارع فهد السالم، أو السالمية، لأن هذين الشارعين الأخيرين لهما أشباه في أكثر مدن العالم، ففي كل مدينة كبيرة شارع تجاري يتقارب مع شارع فهد السالم حيث المتاجر المضيئة والسيارات، والناس خليط .. إلخ، ولكن سوق الحميدية في دمشق، والكاظمية في بغداد، وخان الخليلي في القاهرة، أماكن لها شخصية تاريخية، ومذاق ورائحة لا تتكرر، ومعني هذا أن اهتمام الكاتب بالأحياء الشعبية التاريخية لا يدل على أنه منحاز إليها فقط، وإنما يدل أيضاً على أنه حريص على إبراز الخصوصية، وتلوين لوحته الفنية بألوان زاهية (شرقية / عربية) تتعرف عليها العين بمجرد المشاهدة.

ثانياً: القصص والمحاور:

في الصفحات الماضية عرفنا أن مجموعة "دنيا الله" تتكون من أربع عشرة قصة، وأن هذه المجموعة تنتمي إلي ما أنتجه الكاتب في مرحلته الواقعية، وهذا ما سنلاحظه في العرض الموضوعي لهذه القصص، لكننا

القسم الثالث - الكتاب -

سنلاحظ - أكثر من مرة - أن وراء الظاهر الواقعي بُعدا فلسفيا رمزيا، يتجاوز الرؤية الواقعية، ويتجاوز الاهتمام بالقضايا الاجتماعية، ليثير أسئلة فلسفية، وي طرح قضايا إنسانية (كونية) ذات صلة بالمصير البشري، وليس مجرد الواقع الاجتماعي، لأن الواقع الاجتماعي بطبيعته متغير، إلي الأمام (فيصنع التقدم) أو إلي الخلف (فيؤدي إلي التخلف) وليس هكذا القضية الإنسانية، أو الفلسفية، التي تعرض أو تناقش وضعا دائما، وتثير قضية خالدة، لا يملك الإنسان لها حلا، وكذلك لا يملك أن يتجاهلها وكأنها غير موجودة

سنحاول - بإيجاز شديد - تقريب فكرة كل قصة على حدة، توصلا إلي تقريب المحاور التي تحركت فيها قصص المجموعة. وهنا نتذكر معا أن التقريب للفكرة لا يغني عن قراءة القصة ذاتها، لأن العمل الفني ليس محصورا في فكرته المجردة، إن كل كلمة فيه مقصودة لذاتها، وكل عبارة أو جملة لها جماليته التي يجب علينا أن نتعرف عليها. ولهذا فإننا نلجأ لهذا التقريب لننتعرف على المحاور أولاً، ولنمهد للنموذج النقدي ثانيا ...

١- دنيا الله: عم إبراهيم - الفراش - عجوز يعاني الحرمان في أقسى صورته، يهرب إلي "الكيف"، يثيره حديث الموظفين عن السفر للاصطياف، يستولي على رواتبهم (ماعدا واحدا) ويهرب بفتاة صغيرة، ضائعة... يعيش معها أياما قلائل، حين تنتهي النزوة، والنقود، يقبض عليه بسهولة. الكاتب لم يقدم دليل إدانة ضد عم إبراهيم، ولم يجعله يندم على فعلته .. إنه راض بقدره، كما يتصور أمثاله القدر، وهو أنه رضا بما يجري، واستسلام للظروف كيفما تكون.

٢- جوار الله: عبد العظيم شلبي - موظف المساحة - من حي (الدرب الأحمر) بالترقي الوظيفي سكن في حدائق القبة، حياته بالكاد، ينتظر أن تموت عمته (هي في الحقيقة عمه أبيه أي في مستوي جدته) ليرث بيتها، والعجوز بخيلة جدا، وفي القصة التي تقوم على مشهد واحد (وكانها فصل

— القسم الثالث — الكاتب —

فى مسرحية من فصل واحد) نرى كيف تتعلّق آمال الأحياء على الأموات، أو من يجب عليهم أن يموتوا، وكيف يتصارع الورثة، ويحاول كل منهم أن يحرك "المكسب" إلى ناحيته ..

وهذا القصة هي الأولى بين قصص المجموعة التي تصور "الموت" ولكن من خلال ردود فعل "الأحياء" ذوي العلاقة، وبصفة خاصة قبيل حدوث الموت، وفي فترة توقّعه.

٣- الجامع في الدرب: يستعيد الكاتب في هذه القصة أجواء الحرب العالمية الثانية (التي صور جانباً منها في رواية خان الخليلى، وزقاق المدق، والجزء الأخير من الثلاثية)، ويوظف حادث "الغارة الجوية" توظيفاً أخلاقياً سياسياً، إذ يجعل الانتقام الإلهي ينزل بمن يمارس النفاق ويضلل الناس عن الحق، ولا يلحق الأذى بمن ينحرفون في سلوكياتهم. فالكاتب يرى أن من يبيع عقيدته أشد انحرافاً وخطراً ممن يبيع جسده، ومع ذلك فإن بناء القصة لا يعطي دلالة حتمية على هذا، لأن القصة تصور غارة جوية على مدينة كبيرة يمكن للفدائف فيها أن تسقط في أي مكان، وعلى هذا يكون خروج إمام المسجد إلى الشارع نفوراً من وجوده مع الخاطئات والمجرمين في مكان واحد، مجرد مصادفة، كما يمكن أن يكون ترفعا عن خطيئة الجسد، لكن الكاتب كان قد كشف خطيئة الفكر التي استحق عليها العقوبة (في القصة بالطبع، أما عند الله سبحانه، فهذا مفوض إليه).

٤- موعد: هذه القصة الثانية في المجموعة التي تعرض لقضية الإنسان والموت. "جمعة" تاجر الأدوات الكهربائية الناجح، الزوج والأب السعيد، عرف أنه سيموت في خلال أشهر قلائل. القصة تركز الضوء الكاشف على موقف الإنسان إذا رأى الموت عن قرب، وما التغير الفكري والسلوكي الذي (يحتمل) أن يتعرض له (وليس هذا محتماً على أي حال).

إن الكاتب بعد أن صور انعكاس الشعور بالموت على نفس الإنسان، طوّر قصته في اتجاه آخر مختلف؟ إذ جعل الأخ الذي لم يفكر في الموت ولم يتوقعه هو الذي يموت في ميدان العتبة المزدهم، في حادث سيارة، في حين يمضي الآخر عائداً إلي بيته، لا نعرف عنه شيئاً، فكان القصة تقول: لتكن فكرتك عن الموت ما تكون، لكن الأجل سيبيقي سراً على البشر.

٥- قاتل: وكذلك تشغل قضية الموت ركناً مهماً في هذه القضية، إذ نجد القاتل الموعود مستأجر، سيقتل شخصاً لا يعرفه، كما نجد القاتل المرتقب شديد الارتباط والتمسك بالدنيا، يعزّي في ميت آخر، ويواسي، ويعطي مواعيد، ويعقد صفقات، لا يعرف ما يترصده. أما المحور الأساسي الذي كتفه الكاتب في اختياره العنوان، فهو أن بيومي (الذي لم يذكر له الكاتب أباً ليؤكد ضياعه وعدم ارتباطه بأي جذور) مجرم صنعه المجتمع. لقد تخلّت عنه الرعاية الاجتماعية. فتلقفه المهربون، وتجار المخدرات، حتي عرف السجن، وكذلك ضاعت منه الزوجة والولد، فتأكد انقطاعه، وزاد ضغط الضياع حتي تحول المهرب إلي قاتل .. أجير.

في هذه القصة جمع نجيب محفوظ، في سياق واحد، بين الموقف الاجتماعي (الإصلاحي) والرؤية الفلسفية (الفكرية) فهذا القاتل كان يمكن أن يكون فرداً صالحاً لو وجد من يحسن تنشئته، ووجوده ونهايته، علامة على خلل اجتماعي، ودليل على غياب العدل. ويمكن أن نرصد الحالات النفسية التي اجتازها بيومي، وهو بين العزم على تنفيذ القتل، والتراجع عنه، لنري حوار الخير والشر في النفس الإنسانية، ونري كذلك أنه - بدرجة ما - كان مضطراً خاضعاً - هو الآخر - للخوف من القتل، ومن الناحية الأخلاقية ليس هذا مبرراً بالطبع. أما من جانب الحاج عبد الصمد الحباني - المرصود للقتل - فقد مارس حياته بقوة إلي آخر لحظة دون أن يخطر له أنه سيموت.

٦- ضد مجهول: هذه القصة واقعية الظاهر، رمزية المحتوى، وموقف الكاتب فيها يجمع بين التأمل (أو طرح الأسئلة) من زاوية فلسفية، وبين الواقعية التي تأخذ شكل "التسليم بالأمر الواقع". إن سلسلة من جرائم القتل المتتابعة تحدث في الحي الذي يقع في مسؤولية الضابط محسن عبد الباري رئيس المباحث.

لقد اختار القاتل المجهول ضحاياه عشوائياً، دون قاعدة، منهم: مدرس عجوز، ولواء قديم بالجيش، وسيدة شابة في الثلاثين كانت مريضة، ورجل متسول وجد ملقي خلف قسم الشرطة، ورجل آخر سقط في آخر عربة في ترام، وطفلة وجدت مقتولة في دورة مياه المدرسة. إن القتل - في كل مرة - كانت وسيلته حبل مشدود حول العنق، وكان بغير دافع، فلا تحدث سرقة، أو اعتداء جنسي، أو إعلان ثأر مثلاً .. ولأن الحوادث تكررت ولم يعثر على القاتل فقد تقرر ألا تكتب الصحافة عن هذه الجرائم مطلقاً ليشعر الناس بشيء من الاطمئنان. أما الضابط نفسه (ضابط المباحث) فكان قد قتل بنفس الطريقة، وهو في مكتبه يؤدي واجبه.

القاتل المجهول، هو القاتل المعلوم "الموت"، الذي يختار دون أن نعرف سبب الاختيار أو "المنطق" الذي يعتمد عليه .. إنه ينال الكبير والصغير والغني والمتسول، ويحدث بسبب، ولغير سبب. أما ضابط المباحث (واسم والده: عبد الباري، والباري هو الخالق) فإنه الشخص "الذي" يوازى الحدث المتنامي، إنه الإنسان الذي يعرف أنه لابد سيرحل ليخلي مكانه لغيره، وعليه أن يستعد للرحيل، إنه يمارس وظيفته في البحث عن القاتل، لكنه يقرأ الشعر الصوفي، ويقرأ القرآن، أما حمل زوجته فرمز لحتمية التعاقب، زوال الأفراد، واستمرار النوع ...

وفي النهاية: لابد أن ننسي الموت لنستطيع القيام بواجب الحياة، مع إيماننا بأن القاتل المجهول سيظهر، ويؤدي عمله، في لحظة ما، لا نعرفها.

٧- زينة: هذه القصة تنتمي إلى فكرة قصة "الجامع في الدرب" وإن كانت لا تجعل الانحراف الفكري أشد خطراً من الانحراف الجسدي. إنها تساوي بين كل الانحرافات: الانحراف العلمي، والانحراف الخلقى، والانحراف الفني، فهؤلاء الثلاثة (رجلان وفتاة) تفرقوا بين ثلاثة مكاتب في العمارة الضخمة، ومارس كل منهم نوعاً مختلفاً من الانحراف، فالأول محرر في مجلة علمية، يزيف مقالات عن أدوية، للمقالة شكل علمي خادع وهي في حقيقتها إعلان مدفوع الأجر، والفتاة تباع جسدتها لتحصل على وظيفة، وبعض الأموال لصالح أسرته الفقيرة التي تحلم بالثراء، والثالث مؤلف أفلام، يكتب قصته بما يرضي أصول الفن، والصدق، ولكنه - حرصاً على الأجر الكبير - يرضي بالزيف، فيأخذ في تعديل قصته مرات، ليرضي المنتج، والمخرج، والبطلة.. مما يؤدي إلى مسخ القصة الأصلية حتي لا يبقى منها شيء.

لقد عمل نجيب محفوظ في حقل الفن، وكذلك تحول عدد من قصصه ورواياته إلى أفلام سينمائية، ولعله كان يعترض على تحريف ما كتب، ولكن هؤلاء الذين أشار إليهم كانوا يفسدون عمله، ولعله كان يسكت راضياً بالأجر السخي، والدعاية العريضة، ولعله فكر في موضوع "تسلط التفكير المادي وصلته بالانحراف"، فكان هذا الرصد لثلاثة مجالات هي الأكثر أهمية في حياة الفرد والجماعة: العلم، والعمل، والفن.

ومن ناحية الشكل الفني سنجد أن الأشخاص الثلاثة صعدوا في مصعد واحد، ودخلوا إلى المكاتب في نفس الوقت، فهناك تزامن في صنع الحدث، ولكن سرد قصصهم الواحد بعد الآخر جاء على سبيل التعاقب. وفي هذا يختلف زمن الحكاية، عن زمن السرد.

٨- زعبلاوي: هذه القصة من أشهر قصص نجيب محفوظ القصيرة، وهي قصة رمزية، وتختلف الآراء في تفسير الرمز، وهي القصة الوحيدة - في

القسم الثالث الكتب

هذه المجموعة - التي تروي بضمير المتكلم، من الواضح - منذ الأ،
الأولي - أن الراوي مريض بمرض حار فيه الطب، وجرب فيا
الوسائل، فقرر أن يبحث عن "زعبلاوى" الذي ينتمي إلي ذكريات طف
وهنا نتعقب "المداخل" التي حاول أن يجد زعبلاوي من خلالها:

١- المحامي الشرعي الذي "تفرنج".

٢- بائع الكتب القديمة فى ربع البرجاوى.

٣- شيخ حارة الحى.

٤- الخطاط الذي يتفنن فى تجويد اسم الجلالة.

٥- الملحن الذي أجاد تلحين قصائد فى مدح الرسول (ﷺ).

٦- ونس الدمنهوري السكير ...

هكذا سأل عنه كل أصناف الناس تقريبا، وكلهم قالوا إنه موجود،
رأوه، ولكن أحدا لم يضمن حضوره ... ثم تحدث المفارقة، أنه - عند ال
يشترط ألا يتحدث مع السائل حتي يشاركه السكر، فلما سكر - وهو غير
- نام، وفي لحظة نومه جاء الزعبلاوى، الرجل المبارك، وعمل على إذ
ولكنه لم يوفق ...

إن الباحث عن الشفاء، راوية القصة، قد أصابه داء يصفه بأنه "لا
له عند أحد"، وهكذا يتعلق الأمل بهذا الموجود الذي يقر الجميع برؤيته،
ليس طوع أحد منهم، وقد وصفه جميعهم، وامتدحوه، إلي أن يبلغ الباحث ا
ويلقي ونس الدمنهوري (السكير) والسكر هنا رمزى، إنه نشوة الحب
المعرفة، فالخمر - فى تراثنا العربي وفي التراث الشعري الإسلامى عا،
رمز نشوة الإيمان، والنقاء، ولهذا نرجح أن الرمز هو "البحث عن الإيمان
عصر المادية والإلحاد تسلل القلق إلي وجدان هذا الباحث، فظل يدور
علاجه، والناس ترشده إلي الإيمان، ولكنه لا يلاقيه، فلما بلغ حد التعد

البحث، وانتشي بهيام الروح، حضره الإيمان كطائف، أو حلم، وترك أثره عليه: بلل شعره وحاول إفاقة!!

٩- الجبار: أبو الخير خفير في مزرعة لإقطاعي جبار، حملته رغبة النوم أن يدخل مخزن الغلال ليتواري فيه وينام، أفاق على صوت سيده الجبار وقد انفرد بخادمة شابة يريد اقتراسها، والفتاة تدافعه عن نفسها، فأكمل اعتدائه ثم قتلها. لم يستطع أبو الخير أن يمنع نفسه من إطلاق كلمة، وهرب، عرفه السيد الجبار فألصق به التهمة وطارده، وحاصره حتي خضع للاتهام.

هنا نجد التقسيم الطبقي يلائم التقسيم الأخلاقي، كما تقرر الواقعية الاشتراكية، فالإقطاع شر، والإقطاعي منحرف، والفقراء البسطاء هم الأمل، وهم الضحية.

وفي القصة نجد مجتمع القرية غائبا، أو سلبيا، إذ يفترض أن الناس تعرف الطباع الحقيقية، ولا تتخدع. ولكن الكاتب ضحي بالدقة الفنية وصدق التصوير ليدين الجبار، ويجعل من الإنسان البسيط ضحية ...

١٠- كلمة في الليل: في هذه القصة يعود الكاتب إلي عالم الموظفين، ويختار لحظة فاصلة، هي "التقاعد" ليعود إلي ماضي الشخصية، وما كان من نفاقها، وانتهازيتها، وجبروتها. وكذلك ما في ضعفاء الموظفين من تخاذل، إذ أجلوا اعتراضهم إلي أن أحيل المدير إلي "المعاش"، ومع هذا فإن "حسين الضاوى" لم يسلم أبدا بأن فيه خطأ .. الآخرون دائما هم المخطئون.

"حسين الضاوى": نموذج الإداري في البلاد التي تنظر إلي الجهاز الإداري على أنه الأساس (وليس الإنتاج أو البحث العلمي مثلاً) ومع كل ما ألصق به الكاتب من صفات فظة، فإنه جعله يكتشف وجهها آخر للحياة. فيتمعن

فى الصلاة، ويكتشف الشارع، ويعرف مسرات لم يفكر فيها من قبل، وكأنه يؤكد المقولة: إن الحياة تبدأ بعد الستين !!

١١- حادثة: عودة إلى مناقشة موضوع الموت، وهنا أيضا يموت "عبد الله" دون أن يترك أي مؤشر يدل على عنوانه، أو أهله، أو مقر عمله، والمهم أنه يموت فى اللحظة التي تحقق له فيها أمل عزيز عليه، وقد تم الموت بارتكاب خطأ من جانبه .. فكأن الإنسان إذا حقق وظيفته (أمله) فى الحياة يشعر بأنه لم يعد له مكان فى الحياة.

فى هذه القصة صياغة مأكرة، فقد وصف الكاتب الحادث، وملاً فضاء القصة بالمعلومات، ومع هذا لا نجد معلومة واحدة يمكن أن تقود إلى حقيقة الرجل الضحية .. فكأن للوجود الإنساني جانباً عبثياً .. نملاً الحياة ضجيجاً، ومزاعم، ونعتقد أننا حققنا كذا .. وفعلنا كذا .. ثم ينتهي الأمر إلى .. لا شيء مجهول ملقى فى مشرحة مستشفى ينتظر من يتعرف عليه !!

١٢- حنظل والعسكري: وهذه من قصص نجيب محفوظ القصيرة التي نالت شهرة واسعة، ذلك لأن "حنظل" - المتشرد المدمن - عاش فى غيبوبة المخدر حلماً، تحول إلى كابوس، كشف فيه عن أمرين: أن المجتمع هو الذي يصنع المنحرف، قبل أن يصنع المنحرف نفسه، وأن الفجوة واسعة بين واجب الشرطة كما ينبغي أن تؤديه، وبين واجب الشرطة كما تؤديه بالفعل.

تسلل الكاتب فى هذه القصة إلى موضوع صعب، هو نقد جهاز الدولة فى قطاع خطير منه، وهو الشرطة وكيفية تعاملها مع الناس، وقد اختار شخصية مدمن بائس لكي لا يعترض على قصته، ومع هذا استطاع هذا المدمن - الذي اختبأ - الكاتب وراءه واتخذة قناعاً - أن يردد العبارات التي حلم بها ليكشف جبروت أجهزة الأمن. إن المأمور وهو يعمل لصالحه لا يفتأ يوجه إليه الأمر بعد الأمر .. فالتعسف موجود ومعلن، وهو أساس التعامل.

١٣- مندوب فوق العادة: هذه القصة تقارب السابقة، إذ تأخذ شكل الحلم، أو الكابوس، كان حنظل "مسطولاً" يحلم، وهذا المندوب الدعي يمارس حلم اليقظة، وهو يوجه انتقادات حقيقية للجهاز الوظيفي، ولكن الكاتب مزجها ببعض الأمور (الخارجة على الموضوع) ليعطي مؤشراً على طبيعة الشخصية، فهو مجنون بالعظمة، ولا نكتشف هذا إلا في الفقرة الأخيرة، وفي تعليق الرجل وهو يغادر الوزارة مقبوضاً عليه.

في هذه القصة تظهر وزارة الأوقاف التي عمل الكاتب موظفاً فيها (في مكتب الوزير) نحو عشرين عاماً، كما نجده يوجه نقده إلى "تسيب" الجهاز الإداري على لسان شخص غير متزن، فأدخل بهذا عنصر الكوميديا، الذي لم نصادفه مطلقاً في هذه المجموعة، باستثناء حلم حنظل المسرف في تفاؤله، وإن كان انتهى إلى كابوس، وبهذا المدخل الكوميدي أصبح نقد الوزير ممكناً ..

١٤- صورة قديمة: هذه الطريقة (التكنيك) استخدمها الكاتب في أكثر من قصة، إذ يجعل شخصاً - في ظرف ما - يطالع صورة، أو كلمة فيتذكر ماضياً. هنا نجد صورة قديمة معلقة في بيت صحفى، يقرر الصحفي أن يستغل هذه الصورة التي ترجع إلى السنة التي حصل فيها على شهادة البكالوريا (الثانوية العامة الآن) فيحدد عدداً من الموجودين بها، ليري إلى أين انتهى بهم سعي الحياة ... وكيف؟ وبالطبع فإن مهنته تجعله على معرفة بمواقع بعضهم ..

وهكذا التقى بالإقطاعي المعتزل (نتذكر زمن تأليف القصة، وقد حددت الملكية الزراعية في مصر، وأبعد الإقطاعيون عن أي عمل وأزيلت مكانتهم) والمستشار (القاضى) الذي يحتمي بالترفع والقناعة من ذل المادة، وكاتب النيابة ذي العيال، البائس المنبوذ في الصعيد، ثم يلتقي بالراسب الوحيد الذي استعادت ذاكرة الصورة (حامد زهران) رئيس مجلس إدارة شركة، يستولي على أكبر راتب ممكن في ذلك الحين (٥٠٠ جنيه) فنعرف سر نجاحه (المعلن) ولماذا

القسم الثالث

استفز مشاعر الجميع حتي قال محمد عبد السلام كاتب النيابة: "لا يوجد عمل في بلادنا يستحق هذا القدر من المال، وإلا فلماذا لم نصل إلي القمر"؟!

لقد عقد الكاتب صلة تشابه بين حياة عباس الماوردي - الإقطاعي السابق - وحامد زهران - الانتهازي الحالي -، فكأنه يري أن الانتهازيين والفاشليين هم الذين ورثوا الإقطاعيين والرأسماليين، ومعني هذا أن الشعب الكادح لا يزال يعاني الحرمان. إن تسمية القصة: "صورة قديمة" يدل على أمر واقع هو أنه قد مضى عليها أكثر من ثلاثين عاماً كما تقول القصة، ولكن هذه التسمية تعني أيضاً أن هذه الأوضاع التي تحرم أصحاب الكفاءة والنزاهة، وتغدق على المنحرفين والفاشليين .. هي أوضاع تنتمي إلي صورة الماضي (القديمة) وتكذب كل مزاعم العدل والاشتراكية التي كانت ترفع كشعار في تلك الفترة.

ثالثاً: نموذج نقدي:

قصة : دنيا الله

اتفق النقاد الذين عاصروا نشأة فن القصة القصيرة على أنها ليست رواية مختصرة، وليست فصلاً من رواية .. فالقصة القصيرة ليست "قصيرة" فقط في عدد صفحاتها، بل يجب أن تكون "قصيرة" في كل العناصر التي تشكل بناءها:

الشخصيات

الزمان

المكان

الحدث (أو الأحداث)

الوصف والتحليل

الحوار

ثم يضاف عنصر أخير هو "لحظة التنوير" التي نجدها في ختام كل قصة قصيرة، وهي لحظة ليست مفتعلة، أو ملصقة، إنها تنبع من تطور القصة الطبيعي، وتثيرها، أي توضحها وتفسرها وتساعد على فهم جوانبها المختلفة. كلما كانت هذه العناصر مختزلة، مختصرة، كانت دليل مهارة لدى الكاتب، بشرط ألا يجعل الاختصار هدفاً في ذاته، لأن الاختصار المبالغ فيه يؤدي إلى تأثير سلبي على الطابع الواقعي، وقدرة الإقناع من خلال مشابهة الواقع، وهو الأمر الذي حرصت عليه "القصة القصيرة"، منذ نشأتها أواخر القرن الماضي، وحتى قبيل حركة الحداثة (في الأدب العربي) أي منذ ربع قرن أو أكثر قليلاً، حيث ظهرت القصة القصيرة جداً، التي لا تهتم بمشابهة الواقع، ولا بتصوير الشخصيات، أو وصف المواقف، إنها تصدر عن لحظة نفسية، غامضة غالباً، ومعقدة تترك انطباعاً بشعور أو فكرة، ولكنها لا تصور قضية، ولا ترسم شخصية، بالطريقة التي نعرفها في القصص القصيرة التقليدية، ومنها هذه القصة: "دنيا الله".

وفي تحليل القصة نبدأ بتأمل العنوان، واكتشاف دلالاته، لأن العنوان "عتبة" إلي النص، وهو يوازي متن القصة نفسه، وهو أول ما يلتقاه القارئ ويتفاعل معه، وعنوان هذه القصة مكون من كلمتين، والرابطة بينهما "الإضافة" وهي تحمل معني "الوصف" فهذه الدنيا ليست دنيا البشر، ولا دنيا المصالح، ولا أي دنيا أخرى .. إنها "دنيا الله" فهو المهيمن المتصرف الذي يشكل النفوس ويرسم المقادير، ويوزع الحظوظ ولا يطلع غيره - سبحانه - على أسرار الخلق. ودلالة هذا العنوان نجدها مجسدة في "لحظة التنوير" عندما يتم القبض على عم إبراهيم في الإسكندرية، بعد أن صرف الفتاة، وأنفق المال، وأصبح بحق رجلاً "علي الله" أي لا يملك المال، ولا يستطيع التصرف في أي شيء، ولا يعرف ماذا يجب عليه أن يفعل، فعندما سأله المخبر:

"تقدر تقول لي ماذا دفعك إلي تلك الفعلة وأنت في هذا العمر؟"

ابتسم عم إبراهيم، ثم رفع إصبعه إلي فوق وهو يغتم:

- الله ..

ندت عنه كالتهيدة

ولكن القصة المروية بضمير الغائب، حيث يختفي الراوى، ومع ذلك يحكي كل شىء ويعرف عن الأشخاص والأحداث كل شىء .. هذه القصة وهي تكشف العالم "الهروبى" لعم إبراهيم الذي يتصل من مسؤولية فعلته ويتظاهر "بالدروشة"، أو أنه دخل فى هذه الحالة فعلاً، وكان لديه الاستعداد لذلك، فى تسامحه مع الفتاة، وإعطائها أكثر المال، ثم الاتجاه إلي المسجد .. نجد القصة تقدم المبررات الكاملة (المحتملة وليس الحتمية) التي تدفعه فى طريق نزوته المغامرة، ونستطيع أن نجمع هذه المبررات ونكتشف من خلالها خصوصية تجربة هذا النمط الإنساني وما تؤدي إليه:

١- "دخل خدمة الوزارة وهو فى العاشرة عاملاً فى المطبعة"، وهذا معناه الحرمان الكامل من لعب الطفولة وحريتها، وكذلك الحرمان من تلقي التعليم.

٢- "نقل فراشا لتطاوله على رئيسه"، ففيه حدة، ورفض للاستسلام لواقعه.

٣- "كان طيباً، وإن كان به شذوذ محتمل، كأن يشرذ أحياناً حتي وهو يحدثك أو يتدخل فيما لا يعنيه" ... وهذا استمرار لتمرد الشخصية على القالب الاجتماعي (الفراش) الذي وضعته فيه الظروف، ولا يملك وسيلة لتغييره، وهذا الشرود وراءه "المخدر"، وحالة الإحباط التي يعانيها من واقعة المتدنى.

٤- "كان المسكن عبارة عن حجرة أرضية .. وامرأة عجوز عوراء تبين أنها زوجته" فهو فى قاع المجتمع، لم يعلم عنه أحد شيئاً إلا بعد أن أصبح متهما بالاختلاس، وهو يعاني القبح ويعايشه فى المنزل والزوجة. فإذا

— القسم الثالث — الكتاب

استعدنا تمرده القديم، وإدمان المخدر، توقعنا أن يفعل شيئاً غير عادي ليكسر نمط حياته.

٥- وبالمقابلة بين الماضي والحاضر في حياة عم إبراهيم سنعرف أنه حاول الارتقاء بحياته من قبل، ولكن الظروف لم تساعد، فقد قالت الزوجة للشرطة: "إنه كان في مطلع الحياة زوجاً طيباً، وأنهما أنجبا أبناء"، والأبناء تعني الارتباط بالإطار الأسري والنظام الاجتماعي، وهذا ما لم يحدث له، لأن أبناءه الثلاثة اختفوا من حياته لأسباب مختلفة، فعاد وحيداً محبطاً.

في مقابل هذا الرصد الطولي، المفصل من غير إشراف، عن ماضي حياة عم إبراهيم، نجد الوجه المقابل لهذه اللوحة الخاصة، ويمثلها مجموعة الموظفين في إدارة السكرتارية .. وطبيعي أنهم ليسوا على درجة واحدة في الوظيفة أو في الدخل المادي، أو في تحمل الأعباء الأسرية، وقد نوع الكاتب في مستوياتهم بحيث يمثلون قطاعات المجتمع، وأنواع الأخلاق بوجه عام. وسنجد أن واقع أكثر هؤلاء الموظفين لا يخلو من حرمان وخسونة، ولكن هذه الأمور نسبية، فعم إبراهيم ينظر إليهم على أنهم في نعيم، ولهذا لا يشعر ضميره بأي حرج في الاستيلاء على مرتباتهم، وخوض "حلم" التصييف، ورؤية البحر، والجلوس على الشاطئ بلا عمل، في صحبة "الإنجليزية"، وهي تناقض زوجته في كل صفاتها: العمر، والشعر، ولون العيون وجمالها، فكانها تحقق له: "الانقلاب" على الماضي انقلاباً كاملاً، حتى وإن كان لبضعة أيام. إن عم إبراهيم قد تعاطف مع موظف واحد "السيد أحمد" إذ أحس برابطة الفقر والمعاناة ومجاهدة الحياة معه. ولعل الكاتب قد أبرز في قصته فضائل إيجابية في شخص "السيد أحمد" غير التزامه الأسري ونضاله في تربية أولاده، فهو أول من توقع الشر، وخرج للبحث.

إن نجيب محفوظ الذي يملك خبرة غير عادية بالنظام الوظيفي وحياة الموظفين في دواوين الحكومة، النقط "حادثة"، تفجر عنها سلوك معتاد يحدث

كل شهر، دون أن يظن أحد إلي ما فيه من غرابة "ومخالفة للتعليمات" - كما وصفه المراقب العام - وهو أن عم إبراهيم، في يوم صرف الرواتب يذهب إلي الإدارة المالية، ثم يذهب إلي الخزينة فيسلم الكشف ويتسلم الرواتب كاملة، ويعود بها ليقوم بتوزيعها .. يحدث هذا كل شهر دون شعور باحتمال مشكلة، أو أن هذا التصرف نفسه غير قانوني. وفي شهر إبريل (شهر الأكاذيب والغبار كما وصفه في إحدى رواياته) يقوم عم إبراهيم بتقليد توقعيات جميع الموظفين (وفي هذا ما يدل على عدم اهتمام موظف الخزينة أيضاً) ويتسلم الرواتب، ويمضي مع تلك الفتاة الضائعة التي أغراها بالمال لتقبل مرافقته لمدة محدودة.

ولكن نجيب محفوظ لم يقدم قصته على أنها قصة "حادثة" يهتم فيها بالنتائج التي ترتبت على سرقة رواتب موظفي إحدى الإدارات، وما عانوه بسبب ذلك، ولم يقدم قصته على أنها قصة "بوليسية" هدفها أن نعرف كيف تفنن اللص في رسم خطط التهرب، والتضليل، وكيف تمكنت الشرطة من الإيقاع به في النهاية. إنها قصة "شخصية"، قصة "عم إبراهيم" الضائع في "دنيا الله" لم يهتم به أحد، ولم يحقق له أحد رغبة أو يساعده على تحقيقها، فعاش يهرب إلي الأحلام، والتمنى، حتي تمكن من تحقيق حلمه .. دون أن يكون نادماً على فعلته، من اليسير أن نتعرف على العناصر الأساسية المكونة للقصة...

١- فقد رأينا أنها قصة "شخصية" اهتمت بعم إبراهيم، عضواً ونفسياً، ماضياً وحاضراً، وتطرقت إلي الشخصيات الأخرى: الزوجة، الفتاة (الإنجليزية) بقية الموظفين، بمقدار ما توضح من طبيعة الشخصية الرئيسية.

٢- الزمان: وهو يقارب الشهرين، ولكن الكاتب ركز اهتمامه على نقطتين فقط، وكأنهما يومان: يوم حدثت عملية اختلاس الرواتب، والحياة التي يمارسها عم إبراهيم على شاطئ البحر (المهجور تقريباً، قبل بدء موسم الاصطياف)، ومع أن هذه الحياة استمرت أكثر من شهر أو ما يقارب الشهرين، فإن الكاتب لم ينص على زمن محدد، فظهرت كأنها فعل يومي

القسم الثالث

متكرر .. أما حوادث الماضي وما كان فيها فقد استعيدت من خلال الراوي (بضمير الغائب) الذي يحدثنا عما كان من زاوية أنه يعرف كل شيء، ونحن نتقبل منه ذلك، دون أن نتوقف لنسأله: كيف عرفت كل هذا؟ وما موقعك فيه؟ وما مدي إسهامك في فعله؟

٣- ويتسق منظور المكان مع امتداد الزمان، فقد نالت السكرتارية، وشاطئ البحر في منطقة أبو قير القريبة من الإسكندرية، العناية بالتفاصيل، وما عدا هذين المكانين جاء تابعاً، في حدود تعميق المعرفة بالشخصية، كالتفصيل في وصف مسكن عم إبراهيم، لتأكيد حالة الفقر، والقبح الذي يعيشه.

٤- ولأن القصة تعني بالشخصية، فقد جاء "الحديث" تابعاً، فحادثة الاختلاس في ذاتها هي مجرد لحظة استثنائية أتاحت للشخصية أن تخوض تجربة تحويل الحلم بالرفاهية إلي واقع.

٥- وقد بينا أن الوصف اهتم بالشخصية الأساسية في القصة، وتمهل عند الآخرين بمقدار ما يعطي انطبعا بواقعية الجو العام. أما التحليل فقد استفاد من الوصف، ومن لحظات الشرود والحلم ليكشف عن باطن الشخصية، ومن شهادات الآخرين ..

٦- وقد كشف الحوار عن طبيعة الشخصية، كما قوي الشعور بالواقعية، فبرغم أن لغة الحوار عند الكاتب عربية فصيحة، فإنه اختار ما يناسب الشخصيات في تكوينها الثقافي والوظيفي، فمثلاً مدير الإدارة يلتزم بالوضع الوظيفي تماماً، فيشكو إلي المراقب العام (رئيسه المباشر) مقيداً نفسه بالتسلسل الوظيفي، وهذا الرئيس المباشر يتكلم عن "مخالفة التعليمات" أمبا أولاد الشوارع جامعوا أعقاب السجاير (قبل اكتشاف فیلتر السجارة) فإن لغتهم تناسبهم، وكذلك الإنجليزية التي تكرر في حديثها مع العجوز: أنا

— القسم الثالث ————— الحكمة —————

فاهمة" أي أنها تعرف أن النقود مسروقة، ثم تحاول سرقة السارق، ولا تتردد أن تعضه !!

٧- وقد استخدم الكاتب كلمات أجنبية شائعة في العربية، كالسكرتارية، كلمات عامية مثل: الفطور - الماهيات - كبس - حوش (ردهة) كما سمي السيد أحمد زوجته "الولية" وهو تعبير شعبي يقال عن الزوجة - بديلا لاسمها - وهو اشتقاق من الوصف بأنها التي تتولي رعاية البيت، أو أنها "الطيبة"، لأن الولي هو الرجل الصالح.

٨- ثم تأتي لحظة التنوير عندما تتجلي مهارة المخبر في الإيقاع بالمختلس الهارب إذ جاء النداء المفاجئ، والالتفات غير الحذر، ثم هذه الإشارة إلي "الله" لتدل على جوهر هذا الحدث الاستثنائي، في حياة إنسان نمطي، مضى عمره دون أن يعيش فيه لحظة.

محاضرة عن
"أربع قصص قصيرة لأربع كاتبات من
مصر والكويت"
السيدات والسادة
الزميلات الكريمات .. والزملاء الكرام .. حملة
أمانة القلم

الحاء
والفاء في
أربع
قصص
من مصر
والكويت

مساكم الله بكل خير، وبارك في هذه الدعوة الكريمة التي سادت نفسي بها كثيراً، حتي وإن جاءتني في زحام من العمل مع بدء العام الجامعي، غير أن الاستجابة واجبة، بحق ما نحمل للأدب من تواصل، وبحق ما نحمل لمصر من محبة، وبحق ما يتوجب تجاه هذه الصحبة الطيبة من وُد وإعزاز.

وقد تلقيت رغبة الدعوة، مشروطة أو مقيدة بالحديث النقدي حول أربع من القصص القصيرة لأربع من الكاتبات، اثنتان من مصر، واثنتان من الكويت. وقد حمدت للدعوة هذا القيد الذي تملكت له قليلاً، لأن الأدب حرٌّ، ومن حق الحديث فيه أن يبقى حراً، يختار نفسه، بدواعيه الخاصة، ولكني رجعت إلي حالة من الرضا، لأن من اختار هذه النصوص الأربعة حمل عن كاهلي ثقل الاختيار، ولأنه - من وجه آخر - قد أحسن فيما اختار.

ولقد قرأت هذه القصص الأربع، بالترتيب، وهو الترتيب الأبجدي، فكان حرف الحاء من نصيب الكاتبة المصرية: حميدة خلف، ثم حنان عبد القادر، كما كان حرف الفاء من نصيب الكاتبة الكويتية: فاطمة يوسف

القسم الثالث

العلی، ثم: فوزیة سعد السویم، هذا ما كان ، ولا أدري هل هي المصادفة، أم شیء آخر دبر هذه القسمة، فاستأثر كل بلد بحرف واحد. ولا يفوتنی أن أقول إن هذا الاختیار نفسه ساعدني على اختيار المنهج الممكن، فالانطلاق إلي المحاولة النقدية فی حدود نصٍّ مُعَيَّن يتطلب أن يتم تحليل هذا النص كبنية مغلقة، أو أيقونة كما يحب البعض أن يقول، وعلي هذا فليس لدينا الفرصة أن نبحث فی جذور الكتابة، ولا فی الثابت والمتحول من أساليب الكاتب، لقد حدّدت إقامتنا داخل جدران هذه القصص الأربع، كل على حدة، فإذا توسّعنا فی شيء فلن يكون أكثر من إجراء حوار، أو موازنة بين هذه النصوص الأربعة، أو بعضها.

قبل أن نتصدي لهذه المهمة، ومهما كان نصيب التوفيق فيها، فإن درجات من التقارب بل التطابق، تفرض نفسها، سلفاً على فكر الناقد. أول هذه الدرجات ما نعرفه جميعاً من قرابة بين مصر والكويت، ولست أقصد العروبة، فكلنا تحت راية العروبة عرب، والقومية شعارنا المكين يستوي فی هذا كل أقطار العرب، وإنما أقصد المزاج النفسي والطباع والميول، وأعتقد أنكم جميعاً توافقونني على هذا.

ثم تأتي الدرجة التالية تحت مسمي الكتابة النسائية، فنحن مع أربع من الكاتبات، ومهما قيل حول موضوع: هل للمرأة خصوصية تميز إبداعها، أم أن القضية كلها يحتويها إطار الأدب الذي لا يعرف النوع ولا يفرق ذكورة عن أنوثة، وأن المسألة فی النهاية إما أن يكون المكتوب أدباً، أو فاقداً شرط الأدبية!! فسواء كنا مع هذا الجانب أو ذاك، فإن تساؤلاً لا بد يطرح نفسه: إلي أي مدى فرضت هموم النوع النسائي هيمنتها على التجربة فی هذه القصص المحدودة؟ وهل نجد فی أساليب الكاتبات الأربع ما يمكن أن يدل على فروق أسلوبية، أو لغوية، تعلن عن وجود المرأة داخل النص، وفي صميم نسيجه الفني، وليس فی شخصية البطل أو البطلة؟ ثم تأتي الدرجة الثالثة - والأخيرة - من درجات التفاوت، وهي ماثلة فی أن السيدات الأربع كتبن القصة

— القسم الثالث — الكتابات —

القصيرة، وقدمن تجاربهن محدودة بهذا الشكل الفني، ونحن نعرف أن الكاتب وأقصد في حالتنا هذه (الكاتبة) حين تختار شكلاً فنياً له أصوله وشروطه، فإن هذا الاختيار يفرض قيوداً، وضرورات، مما يعني أن الكاتبة لا تكون على هواها، إنها في أحسن الفروض - تحاول التوازن بين هواها ونوازعها الخاصة، وهوي الفن أو الشكل الذي اختارته، وما يستدعي من قواعد وقوانين .. وبهذا المعنى يكون لجوء كاتباتنا إلي الشكل القصصي درجة من درجات التقارب، وربما التشابه، كما ذكرت.

وأتأمل - في البداية - عناوين هذه القصص، وهي:

فتاة وحيدة ..	لفاطمة يوسف العلي
عيون امرأة	لفوزية سعد السويلم
العصفورة	لحنان عبد القادر

فأجد المرأة حاضرة في عناوين ثلاث من هذه الأربع: فتاة، وامرأة، وعصفورة .. وتنفرد حميدة خلف بالعنوان الرمزي التجريدي، كما تنفرد الزوجة بدلالة خاصة في هذه القصة الرمزية العبثية الجادة.

إن القصتين الكويتيتين: فتاة وحيدة، وعيون امرأة، مشغولتان بالمجتمع، بمشكلة الزواج تحديداً، في قصة فاطمة العلي بفتاة قليلة الحظ من الجمال، التي تعاني عقدة الأم الجميلة، والأب المشغول بتجارته. وفي قصة فوزية السويلم الفتى الذي ذاق طعم الحرية في بلاد الغرب، فاختر قلبه من هناك فتاة جميلة، حول وجهها إلي لوحة في معرضه، ولكنه يعمل للزواج منها ألف حساب، لأن أسرته تفضل بنات الديرة، الأسرة، وامتداد الأسرة، مشكلة اختيار الآخر هي الشاغل، أو القدر المشترك في القصتين.

أما القصتان المصريتان، فإن البعد السياسي هو المسيطر، وليس معني هذا أن الأسرة غائبة، أو أن السياسيين هم الذين يحملون المعني والهدف في

القصتين. إن الأسرة حاضرة، في البدء في قصة حنان عبد القادر: فهذه الفتاة التي لابدّ تجاوزت الخامسة والعشرين من عمرها. تسمع زقزقة العصافير، فتستدعي ذكرى قديمة، ذكرى خالو صلاح حين أحضر لها العصفورة، بعد إلحاح وبكاء طفلة صغيرة. لقد طارت العصفورة يوم إحضارها، وطارت روح صلاح شهيداً في حرب أكتوبر، وهكذا تعانقت في خيال الطفلة صورة العصفورة الطير .. وصورة الخال صلاح يحاول إمساكها، فكأنما كانت تغريه بالطيران معها. أما قصة حمدية خلف: تقب في سمع الزمن، فبرغم صعوبة العنوان، المغرق في المجاز، إذ ليس للزمن سمع، وليس السمع مما يمكن تقبّه، وإنما تقب طبلّة الأذن - إن صح التعبير - هذه القصة التي تبدأ مرتين، من بداية الحدث، ومن بداية العلم بالحدث، ثم تنتهي البديتان إلي إلغاء الحدث بالكلية، إذ لم يكن أكثر من وهم .. هذه القصة ذات البناء الأسطوري الشعبي والختام العبثي، يعتدل ميزانها حين يتداول الحديث بين الزوجين، فنعرف من المرأة الزوجة أن رجلها كان يحلم !!

وسأعود الآن إلي هذه الإشارات الإجمالية بشيء من التفصيل، راجية أن يكون ما مهدت به قادراً على توصيل المعنى لمن لم يقرأ القصص ذاتها ..

في قصة فوزية السويلم فنان تشكيلي. من أول القصة البطولة لرجل، ولكن المحرك المسجل في العنوان "عيون امرأة" إنه الآن مشغول بإعداد معرض للوحاته، إنه يريد أن يخدعنا كما يخادع نفسه حين رأي أن لوحة فتاته الأوروبية جاءت إلي المعرض بالخطأ!! أنا لا أصدق، ولا أقول إنه جاء باللوحة لشدة إعجابه بها، بالعكس، إنه يعرضها ليخلخل إيمانه بها، إنه يقدر جمالها، ويسلم بأنها جعلت منه شخصية غنية بالمشاعر تتعدد فيها مستويات الإدراك، وهو لا يصبر على فراقها، إنه يهاتفها ويراها على الإنترنت. كل هذا صحيح، ولكن صحيح أيضاً أنه لم يستطع الصمود على حبه، يقول: "ريتا كانت ومازالت حبيبتي التي أجبروني على إلغائها لأن جذورها لا تتوافق مع جذور شجرة العائلة". هكذا "أجبروه" والإجبار نقيض الإرادة، ونقيض الحرية، نقيض

الحب، ولهذا أحضر اللوحة التي يقول إنها من خصوصياته، وأنها جاءت إلي صالة العرض بطريق الخطأ. والحقيقة أنها جاءت لتتحول من تجربة حياتية يعيشها، إلي تجربة فنية يعيش بها !! إنه الشاب الكويتي الفنان، الدارس في أرقلي المعاهد، ومع هذا يتمزق حيرة وعجزاً، بين الحنين إلي الماضي والتمرد عليه. لهذا يحن إلي الحياة الفطرية البسيطة القديمة. وفي الوقت نفسه يتمرد على زواج بنت الدير، وهو من طبائع تلك الحياة القديمة. ويتعلق بالفتاة الغربية ريتا ولكنه يكفر بالتكنولوجيا وتعقيدات العصر، التي هي نتاج ذلك المجتمع الأوروبي ... مثل ريتا ذاتها .. إن عنوان القصة "عيون امرأة"، ولكنها في الحقيقة - عيون هذا الجيل في الكويت، التي تترقق فيها مشاهد الماضي وذكرياته العزيرة، ومشاهد الحاضر ومنجزاته الواعدة: فيقف متحيراً .. لا يعرف ماذا يختار، والي أين يتجه. ولعل هذا هو السبب في أن فوزية السويلم تخلصت من بطلتها بالموت .. والموت هنا لا يعني أن المشكلة انتهت .. وإنما تأجلت حتي يتم استكمال مستندات الحكم في قصة أخرى.

تنتهي قصة فاطمة يوسف العلي بالموت أيضاً، بل هو موت "فاجع": ليس مجرد خبر ودمعة وصمت كما في قصة فوزية السويلم، فالموت هنا بحادث سيارة، يذهب ضحيته والد الفتاة الوحيدة، ووالدتها، ونعرف في الأسطر الأخيرة من القصة أنهما كانا في أطراف البادية، عند أحد العرافين، وقد أعطياه قميص ابنتهما، لعله يستطيع أن يسخر قواه في سبيل حصول هذه الابنة غير الجميلة على زوج. هذه الحادثة الختامية ليست أهم ما في القصة، فالقيمة فيها في الأسلوب والبناء ورسم الشخصيات، وقد وفقت الكاتبة فيها إلي حد كبير. إن الفتاة التي أصبحت وحيدة .. كل شيء حولها بصيغة المفرد: وحيدة، نسمة، ورقة، زهرة مزهرية .. ثم تتفجر الأسئلة عند مشاهدة خاتم الأم، وبين "الخاتم" والزواج علاقة استدعاء طبيعي، وهذا الاستخدام اللغوي الخاص يرسل الدلالات في حالة من تبادل المواقع والتوحد، تغني المعني في القصة .. إنها الآن، وبعد مرور ثلاثة أيام على الحادث تفكر في الهيئة التي عليها أمها الآن

فى القبر. إن الكاتبة تلتقط صور الفناء الذي يزحف على السجارة إذ تتحول إلى رماد، والزهرة إذ تجف وتتعري من أوراقها .. أما الأساس السيكولوجي فإن قاعدته التي تستحق التفكير: أن الأب والأم ماتا معاً، ومع هذا فإن التصور الكريه يلاحق جسد الأم، ولا يقترب من جسد الأب، الذي تحتفظ له فى الذاكرة بالوجه الضاحك، وهو يحملها إلى "الدوارف" ويدللها، ويحاول أن يوفق لها زوجاً، تعترض عليه أمها.

إن هذه القصة يجب أن تقرأ قراءتين: الأولى هي أنها قصة الفتاة الوحيدة، وإلى أي مدي هي ضحية أمها، والثانية هي قصة الأم ذاتها، وهذه الأم ضحية جمالها، وعقدتها تجاه الأصيل والبيسري، وأن لها ابنة غير جميلة، تبدو نشازاً فى الأسرة الغنية الجميلة المعترزة بأصلها.

قد تبدو القصتان الكويتيتان على قدر من الاختلاف، وهذا صحيح، ولكنه اختلاف ينبع من شخصية الرؤية لكل كاتبة على حدة. ومع هذا فهناك قدر مشترك، فكل منهما تنطلق من البيئة، وإن كانت البيئة اللغوية أكثر وضوحاً فى قصة فاطمة العلي، باستعمال مفردات الحياة اليومية. والقصتان عن أزمة الزواج، وعن الوجه البيسري فى تأزيمها، وفي القصتين ينتهي الحدث بالموت، وفي القصتين كذلك طابع تأملي عميق، يطالبنا بأن نتجاوز السطح إلى الأعماق.

أما عصفورة حنان عبد القادر فإنها تستحضر زمن الطفولة، وبين الطفولة والعصفورة تطابق طبيعي، إن الطفلة تطل على ذكرى خالها الشهيد فى حرب أكتوبر من موقعها الآن، لذلك لا تسرف فى التفاصيل، إنها تستدعي من الماضي حادثة واحدة. وهذه هي قوة الرمز وروعه. لقد تمننت أن يحضر لها خالها عصفورة، وقد أحضرها الخال المحب للطفلة، ولكن العصفورة طارت عند محاولة تسليمها للطفلة. ففز الخال ليمسك بها قبل أن تهرب .. هذه القفزة، حيث تلامست أو تداخلت يد الخال بجناح العصفورة، هي كل ما احتفظت به ذاكرة الطفلة .. إنه نوع من النقش الهيروغليفي، كما كان يكتب

قدماء المصريين كلمات .. هي صور. إن خيال الطفلة حفر على جدران الذاكرة صورة، كالنقوش التي نقرأها على مسلات المعابد، وقواعد تماثيل الفراعنة: صورة الخال طائراً في فضاء الغرفة بجلبابه الأبيض، ويده تتحور إلي جناح .. طائر .. وفي هذا النقش المحفور استطاع المؤلف أن يفجر التجربة الاستثناء، المشهد العادي رمز لقدسية الاستشهاد، وجعل من الوطن حضوراً متجدداً في لحظة انبثاق النصر في أكتوبر من عمق الانكسار في يونيو. إن قدسية الاستشهاد تلتقي مع معنى الحرية في رمز العصفورة وفي استدعاء الطفولة، وبهذا تقدم لنا عبد القادر قصة وطنية من غير خطابة، ومن غير دعاية، ومن غير ضجيج، إنها قصة فنية .. جمالها في صدق مشاعر الطفولة وبساطة التعبير عن عالمها.

وهنا أصل إلي قصة "تقب في سمع الزمن"، وأقول إنه منذ تصاعد الحديث عن تقب الأوزون والأخطار المحتملة على وجوده، أصبحت هذه الكلمة تثير المخاوف، وليس التقب في جهاز السمع أقل خطراً. لهذا يقول النفسانيون والأطباء إن الأعمى فاقد النظر يدرك أضعاف أضعاف ما يدرك الأصم فاقد السمع، برغم أنه يري كل شيء .. فكأن موهبة الإنسان الحقيقية وسر تقدمه ليس أنه يري .. بل لأنه يسمع .. يدرك المعنى .. وهذا هو جوهر ما تعنيه الحكاية في قصة حميدة خلف. إن المدينة بحاجة إلي الفرح. ضاقت بالركود والملل والكآبة .. ولهذا ما إن دوى الطبل وعزفت الأبواق حتي اهتز قلبه، وأحس بأن لعنة الحزن على وشك الرحيل. جرى في الشارع يستطلع الخبر .. وراح يسأل ماذا جري؟ وكان كل مسئول يحيله إلي آخر .. وهذا الشكل البنائي مستمد من الحكايات الشعبية "الحواديت" ومن طريقة ألف ليلة وليلة، حيث تمتد السلسلة بحثاً عن بدايتها. سأل رجلاً عجوزاً خرج يستطلع مثله فأحاله إلي العازفين، لا بد أنهم يعرفون لماذا يعزفون، فإذا بهم، مع قائدهم، يؤدون واجباً صدرت به أوامر لهم، فاستجابوا دون أن يقولوا: ولماذا نعزف !!؟ فبحث عن مصدر الأمر بالعزف وإقامة الزينات، حتى وجدته، وسيما، يحمل علماً .. بعبارة

— القسم الثالث ————— الكتاب —————

أخرى لابد أن يكون سرُّ الموضوع كله في جُعبته، ولكن .. ويا للأسف .. إنه أيضاً جاءه أمر عاجل بترتيب موكب الفرح .. ولم يهتم أن يسأل عن الدافع، فكفاه أنه قد صنع ما يُعدُّ مفخرةً .. لأن الناس كانوا في حاجة للشعور بالسعادة !! ثم إنه تعود أن يطيع ما يصدر إليه من أوامر دون توجيه أسئلة !!

هنا يعود الرجل إلى بيته مهموماً، ومثل كل الرجال، يلقي بأحزانه بين يدي زوجته. ولكن الزوجة تبدي دهشتها مما يقوله زوجها، إذ ليس في المدينة شيء مما يصف .. لا طبل ولا مواكب .. ومثل أكثر الرجال، ولا أقول كلهم هذه المرة، فإنه يعتقد أنه على حق، وأن امرأته قد جنت .. ولكن الحقيقة أن الرجل الذي أضناه السهر، واهتزت أعصابه بصمت المدينة وحزنها صنع بالخيال والوهم موسيقى ومواكب، في يقينه أن المدينة في حاجة إليها !!

هذه القصة ملحمة هجائية لحياتنا السياسية والاجتماعية العربية، تعيش مدننا في صمت .. وملل .. وكآبة .. إذا تردد فيها لحن أو سري فيها موكب فإنه يتم بالأمر، فلا يعرف العازف أو الراقص لماذا يعزف أو يرقص .. ثم ينتهي كل شيء وكأن لم يكن لأن الناس لم تشارك في صنعه بطوعية وحب .. مع إيمانها بالحاجة إليه.

وبعد ...

فإن هذه القصص الأربع يمكن أن تثير قضايا مهمة، لولا أنني أخشى إرهابكم، فإن واجبي أن أنبه إليها، وخصوصاً أن الكتابة النسائية في مجال القصة في الكويت مزدهرة جداً، وتتقدم في اتجاه الجودة الفنية بخطي وثقة. سأحاول أن أثير بعض التساؤلات، وهذا مطلوب من الناحية النقدية، فكما نعرف ماذا كتب الأديب، فإنه من الواجب أن نعرف أيضاً ماذا لم يكتب .. وكما نحلل ونشرح ما كتبه، من واجبنا أن نثير الأسئلة حول ما لم يكتب. إن القصتين الكويتيتين اشغلتنا بموضوع الزواج، وهو موضوع مألوف في القصص، وفيما تكتبه المرأة خاصة، فمتي نقرأ الواقع الكويتي المتجدد، في طرح أسئلة الهوية واستلهم القرن القادم، في ترتيب البيت، الوطن، الكويتي؟ هذا مجرد سؤال مفتقد في القصة الكويتية بوجه عام. وبالنسبة للقصتين المصريتين، والكاتبتان تعيشان بيننا، أقول: من حقهما، بل من الواجب عليهما تمجيد نصر أكتوبر، وإعلاء قيمة ما أعطي الشهداء، ومن حقهما التعبير عن رتابة ملل المدينة العربية، غير المحددة في قصة حمدية خلف. ولكنني أتساءل كذلك: هل تعيش المرأة المصرية، في الكويت حياة مستقرة، مألوفة، تماماً بحيث لا تفجر في النفس تساؤلات أو تصورات تتحول إلي قصص ذات مذاق خاص، لا يملك أن ينتجه القلم الكويتي، ولا أن ينتجه القلم المصري الذي لم يعيش تجربة السفر، والإقامة خارج الوطن!

هذه التساؤلات مجردة، قصدت بها أن أضع بعض علامات الاستفهام في ختام هذا الحديث الموجز، عن أربع من القصص الجميلة، الجادة، لأربع من كاتبات القصة في الكويت، وفي مصر، وإني لأرجو أن أكون قاربت الكشف عما فيها من خصوصية التجربة، ومهارة السرد، ودقة التصوير، وأناقة التعبير.

وأجدد .. وأكرر .. الشكر لمن وجه الدعوة .. ولمن حضر اللقاء .. الشكر أولاً وأخيراً للكاتبات العزيزات اللاتي أكدت قصصهن أننا أمة واحدة، وأن الفن الجميل يجمع ولا يفرق .. يوحد القلوب .. والعقول .. والمشاعر .. والأذواق فشكراً .. شكراً للجميع

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

فهرس

الموضوع	الصفحة
إهداء	٧
تقديم	٩

القسم الأول المبدعون والرؤية

(١) الشريف الرضى ... وفنه الشعرى	١٥
(٢) الصنوبرى ... وتشخيص الطبيعة	٤٦
(٣) محمد الفايز ... ومطولاته الشعرية	٥٧

القسم الثانى الكتب

(١) دراسة فى تحقيق طه الحاجرى (كتاب البخلاء للجاحظ)	٦٩
(٢) رجاء النقاش .. ثلاثون عاماً مع الشعراء	٨٠
(٣) الدكتور سليمان الشطى .. ومدخل القصة القصيرة فى الكويت	٨٨
(٤) المقاومة والبطولة فى الشعر العربى (الشاعر: حسن فتح الباب)	٩٦
(٥) المدبنة فى الشعر العربى المعاصر (د / مختار أبو غالى)	١٠٤
(٦) الشاعرة ... ناقدة (بخمسة إدريس وشمسها المجنحة)	١١٤

القسم الثالث النص

أولاً : الشعر

- (١) ديوان أبيات غزل للشاعر القصيبي ١٢٥
(٢) التناص والخاص — للشاعرة حمديّة خلف ١٣٥

ثانياً : القصيدة

- (١) صوتها ... للشاعر يعقوب السبيعي ١٤٥

ثالثاً : الرواية :

- (١) الطيب صالح يقيم عرساً لزين القرية السودانية ١٥٢
(٢) عبد الله خلف يستوحى المرقاب ١٦٥
(٣) رواية فرسان الصمت — خلود عبد المحسن الشارخ ١٨٢
(٤) الفانتازيا والكابوس في رواية سياسية — حمد الحمد — ١٨٨

رابعاً : القصة القصيرة :

- (١) دنيا الله — مجموعة قصصية لنجيب محفوظ ١٩٨
(٢) الحاء والفاء في أربع قصص من مصر والكويت ٢٢١

هذا الكتاب

فى دائرة الإبداع يتنازع النص والمتلقى النقطة "المركز"، التى تحدد حركة المحور. المبدع متضمن فى النص، والمتلقى تتحقق فاعليته عبر علاقته بهذا النص .. ومن هذا الوعى بحركة الدائرة وتبادل المواقع بين المركز والمحور تشكلت أقسام هذا الكتاب ما بين الشعر والشعراء والقصيدة، والرواية والقصة القصيرة، تنطلق الدائرة بين أقطار وأزمان عربية: من الشريف الرضى فى بغداد التاريخية إلى الصنوبرى فى شمال سورية، لتصل إلى غازى القصيبي (فى المملكة) ويعقوب السبيعي ومحمد الفايز فى الكويت. وكذلك مع الرواية ما بين عرس الزين إلى مدرسة من المرقاب، ومساحات الصمت...

هناك ضوابط منهجية، وضرورات .. دلت على حقيقة المخاطب بالنقد، كما دل الإبداع على حقيقة المتلقى وحرية فى التأويل.

أحمد غريب